

خطاب سيادة الرئيس زين العابدين بن علي في الاحتفال باليوم الوطني للثقافة



قرطاج ، في 2 جوان 2007

بسم الله الرحمن الرحيم

أيها السادة والسيدات ،

تلقي اليوم مجددا للاحتفال باليوم الوطني للثقافة وتكريم أهل الفكر والإبداع وسائر العاملين في هذا القطاع الحيوي ،
إيماننا منا بأن الثقافة سند للتطوير والتحديث ، وسبيل إلى التآلق والإشعاع ، ومسلك ثابت في تعزيز هويتنا الوطنية ،
والتواصل مع الحضارة الإنسانية .

ويطيب لي أن أتوجه بهذه المناسبة بالشكر الجزيل إلى الدكتور منير بوشناق، مدير «المركز الدولي لدراسة悶متلكات الثقافة وصيانتها». لإسناده إلي درع هذا المركز العريق، مكراماً مبادرته، ومثباً على ما تضمنته كلمته من نبأل المشاعر نحو تونس وشعبها وقبائدها.

كما أعبر للدكتور مجدي مرجان، رئيس «منظمة الكتاب الإفريقيين والآسيويين»، عن تقديري العميق لإسناده إلي درع هذه المنظمة العتيدة التي قامت بدور نضالي أصيل في مساندة حركات التحرر والاستقلال لبلدان عدم الانحياز في فترة الستينات، وتواصل اليوم رسالتها النبيلة في ضوء المتغيرات الدولية المعاصرة، شاكراً لرئيسها هذه المبادرة، ومعرباً له عن امتناني لما جاء في كلمته من إشادة بتونس وقبائدها، نحن نعتز بها ونقدرها حق قدرها.

وأعني كل من سنسملهم بعد حين بالأوسمة والجوائز، حاثاً إياهم وسائر المبدعين، على مزيد الارتقاء بأدبهم في شتى ميادين الفكر والأدب والفن، تأكيداً لروح البذل والاجتهاد التي تميز أعمالهم، وتدعم حضورهم على المستويات الوطنية والإقليمية والدولية.

أيها السادة والسيدات

تمر الإنسانية في مطلع هذه الألفية الثالثة بتحديات كبرى تجاوزت المجالات الاقتصادية والسياسية، لتطرح في ظل العولمة رهانات جديدة على الصعيد الثقافي والحضاري، أصبحت تهدد الهويات الوطنية والثقافات المحلية، بالوهن والضمطة.

وإذ نعتز بعراقة بلادنا في الحضارة الإنسانية، وبثراء إبداعاتها وإضافاتها عبر العصور، فإننا حريصون أيضاً على المشاركة الفاعلة في كل ما يخدم الإنسان ويؤمن التواصل والحوار بين الثقافات والحضارات والأديان، ويكرس التفاهم والوفاق بين جميع الأفراد والطوائف والشعوب، بعيداً عن نزعات الانغلاق والتطرف، وعن تيارات الكراهية والعنف.

ونحن متمسكون بتراثنا الفكري والإصلاحي، لأننا سبلنا الأقوم للمحافظة على قيمنا الروحية والاجتماعية، ولوقاية مجتمعنا من مخاطر الارتداد والابتئات.

وبقدر ما نحن متعلقون بتراثنا وأصالتنا وخصوصياتنا، فإننا نعمل على الانخراط الواعي في مسيرة الحداثة، والتفاعل الإيجابي مع مستجدات العصر، والاستفادة مما تشهده البشرية من تطور معرفي وعلمي وتقني في جميع الميادين.

لذلك ثابروا على دعم القطاع الثقافي وتأهيله في كل المجالات، وشملناه بإصلاحات متنوعة، وطوروا التشريعات القائمة، وأحطنا المبدعين بما هم جديرون به من رعاية وتشجيع. كما اعتبرنا الحق في إنتاج الثقافة والاستفادة منها والاستمتاع بها، جزءاً لا يتجزأ من حقوق الإنسان. وضمننا حرية التعبير والإبداع والمشاركة للجميع، تعزيزاً للمسار الديمقراطي ببلادنا، وترسيخاً للتعاون والتكامل بين كل مكونات مجتمعنا.

وإذا ارتبطت الثقافة منذ نشأتها بتوسيع آفاق المعرفة وتخصيب الهوية الوطنية، وتهذيب منظومة القيم والسلوك، فإنها اتخذت في العصر الحديث أدواراً وأهدافاً جديدة لها علاقة بما يتخلل في عالم اليوم من تقلبات متواترة وتحولات متسارعة.

لقد استأثرت الثقافة في النظام العالمي الجديد بأهمية بالغة في تحديد سياسات الدول، وفي ضبط مخططاتها الاقتصادية، وتنمية قدراتها البشرية، ودعم مناعتها الداخلية والخارجية.

ونعتقد أن المثقفين التونسيين مدركون لحجم المسؤولية الملقاة على عاتقهم، للإسهام في تعزيز ما تعيشه بلادنا من حركة تحديثية ثابتة الجذور، وفي تكريس خطاب ثقافي عقلاني معتدل ومتوازن، يحسن توضيح المفاهيم وصياغة القيم، ويشيع بين أفراد المجتمع فضائل الاجتهاد والاعتدال والتسامح، وينمي قيمه التعلق بالوطن والولاء له دون سواه، ويعمق لديهم الحرص على التحلي باليقظة الدائمة لصيانة مكاسب بلادنا وترسيخ مناعتها،

إذ أن التفاني في خدمة تونس، واجب مقدس على كل التونسيين والتونسيات لا يستثنى منه أحد. كما أن المثابرة على الرفع من شأن تونس جهد يومي مشترك لا يستغنى فيه عن أحد.

أيها السادة والسيدات ،

إن مستقبل الثقافة في هذا العصر رهين ارتباطها بالمسيرة التنموية وتفاعلها مع الدورة الاقتصادية، إنتاجا وتمويلا وتسويقا. وكنا اتخذنا عديد المبادرات والإجراءات لدعم الصناعات الثقافية والرفع من الاعتمادات المخصصة لها. وسيتواصل سعينا على امتداد سنوات المخطط الحادي عشر للتنمية، إلى فتح آفاق أوسع أمام السينما والكتاب، لأنهما أهم العناصر المكونة لصناعاتنا الثقافية. وهو سعي مشترك تتقاسم فيه الأدوار: الدولة، والمثقفون والقطاع الخاص.

وقد اعتبرنا قطاعات النشر والسينما والإنتاج السمعي البصري عامة، خدمات ذات قدرة صناعية وتصديرية واعدة. ووضعتنا كراس شروط لعدة أنشطة ثقافية، بغاية تشجيع الاستثمار والاستغناء عن نظام الترخيص المسبق. وأضفنا إلى مجلة الاستثمارات مجموعة من التوجيهات والحوافز التي تستهدف الصناعات الثقافية والبرامج الجديدة لبث المؤسسات، إلى جانب ضم صندوق ضمان الصناعات الثقافية إلى آليات التمويل البنكي.

وتأكد الحاجة اليوم إلى توظيف التراث في الحياة الاجتماعية وفي الدورة الاقتصادية، لاسيما في مجال إنجاز الخطة الوطنية للسياسة الثقافية التي خصصنا لها اعتمادات مالية مهمة، لصيانة المعالم والواقع التراثية، والتعريف بها، واستثمارها في تعزيز المجهود الوطني للتنشيط. وقد قطعنا أشواطاً حاسمة في تطبيق هذه الخطة، سواء في إعداد خريطة السياحة الثقافية والبيئية، أو في إحداث متاحف وتهيئة وإحياء مواقع أثرية عديدة، وتحسين ظروف النشاط السياحي بها.

ونحن نعتبر المحافظة على التراث في أي بلد من

البلدان، إثراء للحضارة الإنسانية وتحسيما لوحدة الجنس البشري، وتأكيدا لضرورة التنوع الثقافي الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان ليلقى دائما مصدرا خصبا للتبادل والتكامل.

كما نعمل من ناحية أخرى على تطوير المنظومة التشريعية الثقافية لتواكب التطورات الحاصلة على المستوى الدولي. وقد صادقت بلادنا على العديد من الاتفاقيات الأهمية ذات الصلة، وأصدرت قوانين نموذجية لحماية الملكية الفكرية والرعاية الاجتماعية للمبدعين وصيانة الموروث الحضاري المادي وغير المادي.

وأدعو في هذا السياق، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، إلى مزيد العناية بالمهن الفنية، ولاسيما المسرحية منها والموسيقية والسينمائية، بما يضمن حقوق المبدعين التونسيين ويساعدهم على الإشعاع داخل الوطن وخارجه.

وإذ نولي أهمية بالغة للفنون التمثيلية والعروض الركحية عامة، اعتبارا لدورها الجوهري في إثراء الحياة الثقافية، ونشر القيم، وتنوع المضامين، والارتقاء بمسوى تناول مشاغل المجتمع وتعميق دائرة الحوار بشأنها، نأذن بتنظيم استشارة وطنية موسعة حول المسرح التونسي تشارك فيها كل الهياكل المعنية وسائر المختصين والمهنيين، لفتح آفاق جديدة أمام هذا القطاع وجميع العاملين فيه، وإثبات قدرة مسيرتنا الثقافية على التطور والتميز مع مختلف المراحل التي يمر بها مجتمعنا.

وتواصلنا مع ما كنا أننا به خلال احتفالنا باليوم الوطني للثقافة في السنة الماضية، فيما يخص تنظيم استشارة وطنية حول الموسيقى التونسية، فإننا نعرب عن ارتياحنا لما التسمت به أشغال هذه الاستشارة من اهتمام وإقبال، ومن صراحة وثرء في طرح الأفكار وعرض الاقتراحات. ونأذن باعتماد التوصيات الصادرة في المجال، ووضع خطة عملية لتنفيذها تدريجيا ووفق الإمكانيات المتاحة. كما نأذن بمراجعة قانون الاحتراف والتكوين في اتجاه تحسين المستوى الفني، وإبلاء مكانة أكبر للتراث الموسيقي،

والحرص على جمعه وحفظه ونشره. وأحث الموسيقيين على مزيد الاجتهاد والتطوير، للارتقاء بإنتاجهم إلى الأفضل، ومواصلة الحفاظ على الطابع التونسي الأصيل، داعيا وسائل الإعلام بمختلف أصنافها ولاسيما المسموعة والمرئية منها، إلى مساندة هذا المجهود وتخصيص مساحات أكبر لنشره والتعريف به.

ونعلن في هذا الإطار أيضا، قرارنا بتحسين مردود عائدات الحقوق المادية المتأتية من بث المصنفات بوسائل الإعلام المسموعة والمرئية، وبتراجعة اتفاقية البث العام الإذاعي والتلفزي الجاري بها العمل مع المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين، قصد الرفع من مستحقات المؤلفين الذين يتم استغلال مصنفاتهم، وإبرام اتفاقية بخصوص المصنفات المستغلة في البث الإشعاري.

أما الثقافة الرقمية فتظل عاملا أساسيا من عوامل الانخراط في العصر والاستفادة من التكنولوجيات الحديثة. لذلك أذنا بوضع البرامج وتوفير التجهيزات الضرورية وتعميمها على جميع المؤسسات والفضاءات الثقافية، حتى تشمل الثقافة الرقمية أكبر عدد ممكن من المواطنين والمواطنات.

كما يبقى تفعيل اللامركزية الثقافية وتطويرها، شرطا لازما لتحقيق مبدأ الثقافة للجميع، وتأمين الاستفادة منها لكل الأفراد والفئات. وأجدد دعوتي في هذا السياق إلى وزارة الثقافة والمحافظة على التراث ووزارة الشباب والرياضة والتربية البدنية، لمزيد الاعتناء بدور الثقافة

ودور الشباب وسائر فضاءات التنشيط والترفيه، وتأهيلها والارتقاء بأدائها وتحسين ظروف عملها، وتكثيف فرص اللقاء والحوار بها في شتى الميادين، وتوسيع اهتماماتها بمختلف المجالات الثقافية والشبابية والفنية والإبداعية، وتنوع العروض والتظاهرات الموسيقية والمسرحية والسينمائية، وإحكام تنظيمها، والمحافظة على جودة مضامينها.

إن ثقافتنا اليوم في حاجة إلى مزيد التطور والإشعاع في سائر حقول الإنتاج والإبداع الأدبي والفكري والفني، حتى تظل على الدوام حصينة صامدة وحية متجددة.

ولاشيء يحول دون بلوغ هذه الغاية، بعد أن وفرنا للمثقفين كل الظروف الملائمة من الرعاية والتشجيع، المعنوية والمادية والتشريعية والمؤسسية، لكي يمارسوا أعمالهم بحرية وطمأنينة، وفي كنف الالتزام بقضايا الوطن والتواصل مع القيم الإنسانية المشتركة.

ونحن نريد أن يكون مثقفونا في طليعة قوى التحديث والتطوير والعطاء التميز، أسوة بأسلافهم الذين قرنوا العلم بالعمل، ناجتهدوا وأضافوا، وأبدعوا وأشعوا، وجلبوا التقدير والثناء لأنفسهم ولبلدهم، ويقوا إلى اليوم منارات وهاجة ورموزا خالدة في تاريخ الحضارة الإنسانية.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

صناعة الخزف بتونس



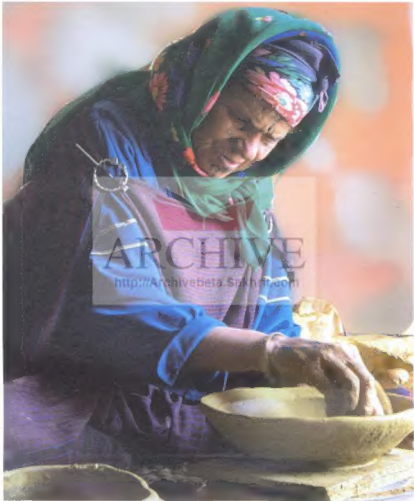
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



محمد مسعود إدريس

يعتبر إنتاج الخزف بتونس من أقدم الصناعات . وهي من الفنون والحرف التقليدية الغدّية في الأرياف التونسية . ولم تطرأ عليها تغييرات كبيرة منذ العهود البربرية وإلى حدود الستينات من القرن الماضي . ذلك أن علاقات الإنتاج بالأرياف التونسية بقيت بدون تغيير هام . وهي في ذلك مثل طرق الأكل وأوابه ومواده (الكسكي مثلا) واللباس والزينة (الملية مثلا) وطرق العمل (حرث، زرع وقطف ...) . وهياة المسكن ... وغيرها .



امراة من الوسط الريفي يصدد صناعة آنية خزفية



مراحل صنع الأواني الخزفية التقليدية

وقد اتخذت المجموعات السكانية تقريبا نفس الأواني للطهي أو للتسخين والتبريد والخزن. ولم تشكل صناعة الخزف كاختصاص بالأرياف التونسية. إذ تقوم بصنعه كل النساء تقريبا مع بروز بعضهن في إتقانه. وذلك لأنه نشاط أساسي ويعطي استقلالية للعائلة الكبرى في الأرياف والبادي.

وتستعمل النساء الأيادي لمعالجة الطين وقوليته دون اللجوء إلى أي وسيلة تقنية أخرى. ولذلك فصناعة الخزف بالأرياف التونسية اقتضت على ماهر ضروري للطهي والتسخين. أما خزن المون أو السوائل من زيوت ومياه وغيرها والتي تتطلب أواني كبيرة فكانت تلجأ غالبا لشرائها من الفوق والمدن. مثل (القلال والحكافي والجرار... وغيرها).

وكذلك احتفظت أواني الخزف المصنوعة تقريبا - مثل ما تشهد على ذلك بعض الأواني المعروضة بمتحف باردو و بمتحف رقادة بالقيروان - على نفس الأشكال ونفس الأحجام منذ الفترات التاريخية البعيدة.

أما الصناعة نفسها فهي بسيطة المراحل فبعد تجهيز الطين يخلط جيدا بالماء وتنتزع منه الحصاة، ومن ثم يقولب تدريجيا مع الحرص على تعديل موازنة كمية الماء في الطين وتلين ظاهرا الآنية. وأخيرا تدخل

التي أصبحت تدخل أشكالاً متعددة مستوحاة من المحيط الطبيعي وحتى الاجتماعي.



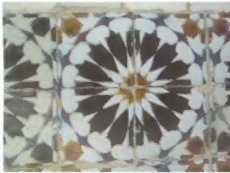
وترجع التأثيرات الفنية لصناعة الخزف التونسي خاصة لتقنيات الطلاء والزخرفة إلى مصادر عديدة شرقية وعربية وتركية وأخيراً أندلسية وعلى فترات ممتدة. لذلك فإن أسلوب صناعة الجليز في المدن التونسية يستند في البعض منه إلى حرية كبيرة في الصنع وخاصة رسم الأشكال وتحديد الألوان التي تبقى في استنادها إلى جداول محددة. إلا أن مبادرة الحرفي الشخصية لها هامش هام. وترجع بعض الآثار الخزفية، مثل البلاطات المربعة التي تؤلف إطار محراب جامع عقبة القيروان إلى أصول فن الخزف العربي. بينما تحدد أشكالاً أخرى كما في العديد من المعالم بالمدينة ذات الأصل السكاني الأندلسي مثل تسميتهم وسليمان ورفراف... وغيرها من أصل أندلسي وقد تأصل هذا الفن ببلدان المغرب العربي خاصة في صناعة الجليز الذي انتشر في العديد من البلدان المجاورة ومنها بمصر، خاصة القضاة، وهو نوع يمتاز بالرسم الهندسية.



وانتشرت صناعة «الجليز» بتونس خاصة مع مجيء الهجرات الأندلسية في أواخر العهد الحفصي. وأصبحت صناعة مزدهرة مع بعض الصناعات الأخرى التي أدخلها الأندلسيون إلى تونس مثل الشاشية. ومن الواضح أن هذه الصناعة كانت لها تراتيب وقواعد ومرجعيات وتقنيات محددة وينسب للدولة الصالح سيدي قاسم الجليزي الذي كان يرعى هذه الصناعة وحرفيها.

وتطورت هذه الصناعة للجليز التي أصبحت متأثرة حتى بالمهارات الإيطالية في الفترات الأخيرة. وقد تم استعمالها في المنازل الفاخرة لزينة المداخل والجدران خاصة. ثم انتشر استعمالها تدريجياً في القرن الماضي في المطابخ وبيوت الاستحمام.

نماذج من الزخارف الخزفية التونسية



نماذج من صناعات الخزف الملون بالمدن

وهو جانب الإبداع الحرفي الذي، وإن يحافظ على الحس الجماعي والذاكرة الجماعية بترديدها إلا أنه يعطي حياة جديدة في كل إعادة حتى لا تشبه سابقتها. فأواني الأرياف بالجنوب التونسي الغربي أو الشرقي منه، تشابه في تصاميمها العامة إلا أنها تختلف في تأكيداتها على التفاصيل من مواد وزخرفة وأحجام. ومرجعات الزخرفة للشمال الغربي تختلف عن التقشف النسبي لصناعة الخزف بجزيرة جربة مثلا. وقد اشتهرت عديد المناطق التونسية بصناعاتها المميزة، فإلى جانب منطقة سجنان فمناطق مطماطة والدويرات ومكسر وسليانه وقرى الساحل التونسي وحافظ الجنوب الغربي قصصا والجريد وكلها تمتاز بصناعة خزفية ثرية بمنازة.

أما بالمدن، فقد اشتهرت منها خاصة جزيرة جربة وبعض قرى الساحل التونسي وخاصة المكثين وتونس العاصمة (القلالين) ونابل وتوزر. وأصبحت صناعة الخزف صناعة مزدهرة، خاصة الأصناف كبيرة الأحجام. وقد تطورت هذه الصناعة، واتخذت أشكالا فنية هامة خاصة في حلق الطلاء، الذي أصبح في كل من نابل وتونس خاصة يأخذ خلفية اللون الأصفر الفاتح واللماع والبني. وكانت الأواني والمتوجات أكثر إتقانا خاصة فيما يتعلق بالزخرفة

التي أصبحت تدخل أشكالاً متعددة مستوحاة من المحيط الطبيعي وحتى الاجتماعي.



وترجع التأثيرات الفنية لصناعة الخزف التونسي خاصة لتقنيات الطلاء والزخرفة إلى مصادر عديدة شرقية وعربية وتركية وأخيراً أندلسية وعلى فترات ممتدة. لذلك فإن أسلوب صناعة الجليز في المدن التونسية يستند في البعض منه إلى حرية كبيرة في الصنع وخاصة رسم الأشكال وتحديد الألوان التي تبقى في استنادها إلى جداول محددة. إلا أن مبادرة الحرفي الشخصية لها هامش هام. وترجع بعض الآثار الخزفية، مثل البلاطات المربعة التي تؤلف إطار محراب جامع عقبة بالقيروان إلى أصول فن الخزف العربي. بينما تحدد أشكالاً أخرى كما في العديد من المعالم بالمدن ذات الأصل السكاني الأندلسي مثل تستور وسليمان ورفراف... وغيرها من أصل أندلسي وقد تأصل هذا الفن ببندان المغرب العربي خاصة في صناعة الجليز الذي انتشر في عديد البلدان المجاورة ومنها مصر، خاصة القناني وهو نوع يمتاز بالرسم الهندسية.



وانتشرت صناعة «الجليز» بتونس خاصة مع مجيء الهجرات الأندلسية في أواخر العهد الحفصي. وأصبحت صناعة مزدهرة مع بعض الصناعات الأخرى التي أدخلها الأندلسيون إلى تونس مثل الشاشية. ومن الواضح أن هذه الصناعة كانت لها تراتيب وقواعد ومرجعيات وتقنيات محددة وينسب للرلي الصالح سيدي قاسم الجليزي الذي كان يرعى هذه الصناعة وحرفيها.

وتطورت هذه الصناعة للجليز التي أصبحت متأثرة حتى بالمهارات الإيطالية في الفترات الأخيرة. وقد تم استعمالها في المنازل الفاخرة لزينة المداخل والجدران خاصة. ثم انتشر استعمالها تدريجياً في القرن الماضي في المطابخ وبيوت الاستحمام.

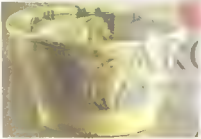
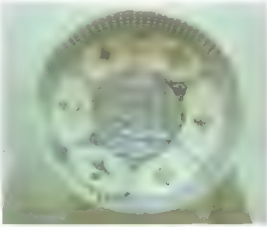
نماذج من الزخارف الخزفية التونسية

ومع صناعة «الخيزر» افتتحت فنون الخرف على أشكال متعددة وذات تأثيرات محتلفة منها المحلي، لتقبلي ومنها الخارجي. كما أصبحت تستعمل عدة ألوان منها الأزرق خاصة والأحمر وتبقى الرخارف ذات الأشكال الهندسية هي الأكثر انتشاراً. وكذلك فإلى جانب اللون الأزرق الذي كان أكثر انتشاراً في بداية القرن الماضي، أصبحت الألوان الأخرى تدرجياً أكثر حضوراً.

ونشهد اليوم انتشاراً عاماً لهذه الأساليب. وأصبحت صناعة الجيزر صناعة عصرية ومتطورة في تونس، رغم محافظتها على طابع فني محلي. وتطورات هذه الصناعة في جانب آخر إلى التعبير الفني مثلها في ذلك مثل الرسم والنحت. وبرزت عدة بداعات فنية حرفية من «الجلير»، منها حداثيات فنية كسرة تعرض في الفضاءات العمومية. كما أن هذه الصناعة قدمت بعض المعالم الأخرى مثل «الحزّة» الكبيرة والحميلة



إحدى الأشكال الزخرفية للخزف التونسي للون



نماذج من الأواني الخزفية التونسية

مدينة سابل والتي أصبحت إحدى أهم رموز المدينة، توحى لنا ستحف التي كانت تقدم في بعض المناسبات وترسم عليها قصائد خالدة.

أدب السيناريو وسيناريو الأدب

سمير العيادي

دوس داسوس مثلاً، أو داسمعل أسدوت م سغى «قصة النظر» التي نكتفي عند كتاب الروايات «السوداء» بوصف الحركات والإشارات التي يقطعها حوار قصير وحاسم. فالأدباء في أيامنا هذه، بل منذ المتصف النصف من القرن العشرين قد أدركوا خصائص هذه المكتبة بالسينما، ولم يكتفوا بالاطلاع على الأدب الأمريكي من خلال قراءة أرنيس همنغواي، بل صاروا يستعملونها استعمالاً واعياً، بل صاروا يدرسونها السلاطمة من حيث هي ناقدة، ولو من خلال الكلمات، إلى عين القارئ المتلهف للفعل أو الحركة وإلى الصورة المضبوطة في تكوينها وفي تلوينها وإلى فهم حوار بدون رطانة أو هذر

ذلك ما قام به أدباء الطليعة في تونس منذ ستينات القرن العشرين وقام به غيرهم في البلاد العربية دون أن يهتدي إلى هذا المنحنى السردى السيناريوى إلا القليل من القراء والنقاد... والمخرجين السينمائيين والتلفزيونيين كذلك.

فظلّ الأدباء يلغون باللائمة على أهل السينما. وظلّ السينمائيون يستنكرون من أهل الأدب.

والحال أنّ كلّ فريق يجهل حاجيات الفريق الآخر وتطلّعاته ونواذعه وخصائص السرد المثقّق في حدّقتها هذا أو ذاك والحلّ في الحقيقة متيسّر

ليس من العيب أن يكون الأديب المتمكّن من أدوات السرد القصصي الأدبي المتحرّز من قيد الوضوح وضبط المكان والزمان في الحاضر لتيسير متابعة الأحداث وفهم الشخصيات واستيعاب الحوار، كتابة السيناريو. إنّما تغافل كاتب السيناريو عن الالتزام بالسرد القصصي الوصفي، صوري، المندرج والتقطيع المشهدي المبرر لخصائص الصورة المتحرّكة فيها الشخوص الظاهرة، المتحرّكة إيجاباً والأحداث المتسلسلة، الامتناع الذاتي من أي تدخل على شكل تعليق أو تفسير أو تخمين، عن الخصائص الكتابية الأدبية الانفعالية، بل عن الكتابة الأدبية بخصيص، ورواياتها وأشعارها ونصوصها المسرحية في العالم وفي وطنه وبالمخصوص لهو الأمر الذي يحسب عليه.

ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إنّ القصّ الوصفي أو القصّ السيناريوى إنّ صخّ هذا التعبير، الذي يعتمد تقنية السرد «السلوكية» أي الدراسة الموضوعية المجردة للأفعال والسلوكات، وتدين في الغالب اللجوء إلى الاستبطان والتهويم الشعاري المثير للحالة النفسية، قد وجد له تطبيقاً في الأدب، وفي القصة والرواية بالخصوص من خلال التقنية التي هي سمة «عين الكاميرا» المركّزة على وصف دقيق لما يمكن أن تراه العين

كما نلاحظ ذلك في كتابات الروائي الأمريكي جون

الجامعة التونسية لنوادي السينما

سير: يعقوب الفلاح

تعرض فيها أفلامهم لفسح المجال للجمهور لتذوق الثقافة الفرنسية.

أ - الجامعة التونسية الناشئة والتطور:

نشأ في تونس في البداية كمشروع ثقافي، ليصبح محلاً للجمهور لذوق السينما. هذه النوادي هي التي ساهمت في نشر الثقافة السينمائية بين التعليم الثانوي من الفرنسيين المتقاعدين والعاملين في المعاهد التونسية هدفهم بث ثقافة سينمائية متميزة وتوسيع الأفق الثقافي للأعضاء، وذلك بتقديم أهم الأفلام المنتجة في مختلف بلدان العالم وفي مختلف العصور الجدية بالاعتبار بحسن إنجازها فنياً وتاريخياً وأدبياً وسياسياً وغير ذلك.

ونظراً لأهمية هذه النوادي وقيمة الأهداف التي تحملها استمرت اهتمام الشباب التونسي المثقف فاتخروا بها بكثافة لتوظيفها لخدمة الأهداف الوطنية التونسية. وكان الشعار المرفوع آنذاك تونسـة هذه الحركة الثقافية وافتكاك أجهزة تسييرها وتجميعها في إطار منظمة تنسق بين النوادي المنتشرة في تونس وصفاقس وقابس وسوسة ومزل بورقيبة وغيرها من المناطق.

بعد مضي أكثر من عشر سنوات على الاستقلال عرفت تونس الإنتاج السينمائي الوطني الصميم وذلك بطرح فيلم «الفجر» لأبي السينما التونسية عمار الحليفي في الأسواق.

هذا الفيلم هو أول تجربة سينمائية عمول وتصنع بأد تونسـة مائة بالمائة، مدابة من كتلة السيناريو مروا بالتمثيل والتركيب والإخراج والتوزيع والاستغلال.

لكن هذا لا يعني أن تونس سمعت من السينما إلا في هذه الفترة المتأخرة من تاريخ هذا الفن بل كانت مسرحاً له شهوراً قليلة فقط بعد اختراعها وذلك بعرض أفلام الآخرين لومبار التي صوّرت في تونس وشاهدها الجمهور سنة 1896 بمقهى تونس.

ومن ذلك الحين أصبحت تونس مسرحاً وديكوراً لمئات من الأفلام الأجنبية وفضاء لعرض واستهلاك الأفلام التي تنتج في استوديوهات فرنسا وهوليوود وغيرها من بلدان العالم.

ولأن السينما اختراع فرنسي ولأن الفرنسيين تفتنوا في الاستمادة من هذا الاختراع ومي جعل السينما أداة أساسية في نشر الثقافة محلياً وخارجياً، فإتهم كانوا حريصين في تونس على إنشاء نواد للسينما

ويولونيا والمكسيك. قام بعرضها 10 نواد في 190 حصّة أمام ما يقرب من 5225 عضواً.

• تقديم 3 محاضرات عن السينما مصحوبة بعرض أفلام أُلقيت في خمسة نواد سينمائية بسحو 100 نظير لكر بحث

• مشاركة 5 منسّقين للقيام بترتص تكويني لمنشطي نوادي السينما بمنطقة «مارلي ليروا» (فرنسا).

تواصل العمل بنوادي السينما على هذه الشاكلة طيلة تلك الفترة وشهدت الجامعة إقبالا كبيرا من الشباب التلميذ والجامعي. وباعتبارها كانت عبارة عن حلقات مفتوحة أسبوعيا للنقاش أصبحت مجالا هاما بالنسبة للحركات السياسية والاجتماعية التي وجدت فيها متابع هامة لتمرير مواقفها واستقطاب عناصرها وتحذير أطروحاتها والخروج بها من النقاشات التقنوية الجمالية إلى مجالات أشمل تربطها بالأساس بمحيطها الوطني والعربي وطني في هذه المرحلة النحى السياسي على

• الجانب السينمائي

والتربية الفكرية / حزب 1967 في انتشار هذه المفاهيم داخل جامعة بنوادي السينما واحتدم الصراع بين التيار النقوي والتيار السياسي الاجتماعي وحسم سنة 1973 في مؤتمر سوسة الذي أُنشقت عنه أرضية العمل الثقافي وهي محاولة للتوفيق بين التيارين إذ دعت إلى:

• المساهمة في تحريك وعي الجماهير المنخرطة بمشاكلها اليومية.

• تمكين المنخرطين وتوحيدهم على طريقة في التحليل والتقد تكون موضوعية وعملية وخلاقة.

• المساهمة في بناء ثقافة وطنية وذلك بعرض أفلام وطنية وأفلام عالمية تقديمة، ومنذ تلك الفترة أصبحت الجامعة التونسية لنوادي السينما حركة ثقافية وطنية يقرأ لها ألف حساب. واشتد الإقبال عليها حيث وصلت سنة 1978 إلى رقم قياسي وقد فاق عدد المنخرطين فيها 30000 موزعين على ما لا يقل عن 28 نادي سينما عيار

تأسست الجامعة التونسية لنوادي السينما إذن سنة 1950 وهي من الأعضاء المؤسسين للجامعة الدولية لنوادي السينما وكان مقرها بتونس 40 شارع 18 جانفي وبرزت في تلك الفترة أسماء عديدة مثلت هذا التيار ولعبت هذا الدور التاريخي الهام. لعل أشهرها الطاهر شرعية الذي ارتبط اسمه بنشأة الجامعة في شكلها الجديد وإلى جانبه يمكن ذكر المرحوم الوري الزروري القلب النابض لهذه الحركة في بدايتها والأساتذة المنصف شرف الدين والهديلي الشواشي ومنصف بن عامر وغيرهم كثر.

وعرفت حركة نوادي السينما انتماءتها الكبرى بعد الاستقلال وانتشرت في أماكن عديدة من التراب التونسي وكانت تضم في بداية الستينات:

1 - ثمانية نواد سينمائية للكتاب تعرض بانتظام من 12 إلى 20 برنامجا في السنة تقدم فيها أفلام من عيار 35 مم في اللغة الأصلية للفيلم. وفي كل ناد منها معدّل 100 عضو سنويا. وهذه النوادي هي نوادي السينما بتونس وصفاقس وسوسة وقابس والقيروان والكاف وأسرور ومنزل بورقية.

2 - ناديين سينمائيين للشباب. بـ 35 مقعدا يعرضان معدّل 10 برامج سنويا في 35 مقعدا. وفي كل ناد منها 35 مقعدا باللغة العربية أو الفرنسية. ولكل منهما معدّل 200 عضو سنويا من الطلبة والعمال والشباب عموما.

3 - ناديا سينمائيين للشلاميذ بصفاقس يقدم سنويا معدّل عشرين برنامجا لخمسمائة عضو من أطفال المدارس.

7 نواد مجهزة بآلات 16 مم وقد كانت ذات نشاط محدود وهي نوادي السينما بنابل والمهدية وجرجيس وقفصة والمنطوري وجربة وباجة. وكان نشاط جامعة نوادي السينما في سنة 1961 و 1962 على سبيل المثال:

• عرض 18 فيلما طويلا و 21 فيلما وثائقيا من عيار 35 مم من إنتاج فرنسا والسويد وإيطاليا ومصر واليابان والولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي وتشيكوسلوفاكيا

الحقيقي عليها تشهد انطلاقاً جديدة ويعود لها بريقها الذي افتقدته في السنوات الأخيرة.

II - دور جامعة نوادي السينما في تطوّر النقد السينمائي الشفوي والمكتوب:

كان أغلب المسيرين في نوادي السينما من الأساتذة والمدرّسين وكان لهم دور في جلب التلاميذ والطلبة إلى العروض وأصبحت حصة نادي السينما عنصراً هاماً من عناصر تحصيل العلم والثقافة.

1 - النقد الشفوي :

أذكر في بداية السبعينات كان عرض فيلم «أكتوبر لايزن شتاين» عبارة عن تمّة لدرس الباكالوريا في مادة التاريخ (الثورة البلشفية) ووصل الحدّ ببعض تلاميذ «نور» لتسجل وكتابة كل ما قال في الفيلم نقاش لأنّها تساعدهم على فهم دروسهم ونفس الموضوعات التي ناقشها في الفلسفة وعبر أفلام مثل «الليكترا» و«الرهابة»... يمكن ذكر بعض أسماء الأساتذة الذين اشتهروا في نوادي السينما بتدخلاتهم الرشيدة والشيقة أمثال د. محمد المديوني وعبد السلام بن حميدة وأحمد مشارك وكان جلّهم من أساتذة الأقسام النهائية للتعليم الثانوي. وداخل هذه النوادي أصبح شيان كثيرون شغوفين بالسينما ومدمنين على مشاهدة الأفلام ومهوسين باللقن السابع، فكان اتجاههم نحو التخصص فيه واختيار مهنة الإخراج أمثال فريد بوغدير من نادي سينما تونس والمرحوم نور الدين المشري وسلمى بكار من نادي سينما «لوي لوميبار» بصفاقس ورضا الباهي نادي سينما القيروان وغيرهم كثيرون.

كما أن نقاداً أمثال المرحوم محمد محفوظ من نادي سينما صفاقس ومصطفى نقي من نادي سينما القيروان والمنصف شرف الدين من نادي سينما سوسة وعبد الكريم قابوس من نادي سينما تونس والهادي خليل من نادي

35 مم 17 نادي سينما عيار 16 مم و10 نوادي للأطفال ومن أبرز الوجوه التي ظهرت في تلك الفترة نذكر د. محمد المديوني رئيس مؤتمر سوسة ولجيب عياد رئيس الجامعة ما بعد المؤتمر وعفيف المحرزي الكاتب العام ومصنف بن مراد «مدير جريدة الجمهورية حالياً» رئيس الجامعة في بداية الستينات وحسن عيليش ومير الفلاح وتحي العوادي ومينيرة يعقوب الذين تعاقبوا على رئاسة الجامعة في تلك الفترة وغيرهم.

وحافظت الجامعة على طريقة عملها المتمثلة بالأساس في :

• عرض الأفلام أسبوعياً مع تقديم ورقات نقدية للأشرطة نوزع قبل العرض وتعطي فكرة للمنتقّ عن موضوع الفيلم وأهم العاملين فيه والسينما التي ينتمي إليها.

• إقامة ملتقيات وطنية للتمتّع في شعارات الحركة.

• إقامة نظاهرات سينمائية لمساندة حركات التحرير بحرض أفلام تحكي عنها وإقامة معارض صور بها وهي (فلسطين، أورتريا، فيتنام...) .

• إدخه ملتقيات عربية وأجنبية من خلال دور السينما جامعات مماثلة وبعض المختصين في القيادة العامة.

• حضور المؤتمر العالمي لنوادي السينما العربية على هامش مهرجان دمشق وتولّي مناصب هامة داخله ونذكر في هذا المجال تجربة كل من حسن عيليش ومحمد عفيف المحرزي اللذين ترأّسا مجموعة نوادي السينما الإفريقية والعربية داخل هذا المنظم.

• تكوين اتحاد جامعات نوادي السينما العربية على هامش مهرجان دمشق وتولّي رئيس جامعة نوادي السينما آنذاك مير فلاح منصب أمين عام هذا الاتحاد.

اتساع رقعة الجامعة التونسية لنوادي السينما وتحدّر مواقفها جلب لها العديد من المشاكل جهويا ومحليا حيث أغلقت لها العديد من النوادي وتقلّصت قيمة المنح المسندة إليها مما جعلها تتخبط في مشاكل عدّة جعلتها تعبد النظر في طيعة عملها وتحاول العودة إلى مسارها

من المدينة سهلة المثال بالنسبة للجمهور، تقدّم عرضاً
نقدياً لبرامج دور السينما بالمدينة.

2 - النقد الكتابي :

وتعود الجمهور هناك اللجوء إليها لاختيار العرض الذي يريد الذهاب إليه ولم يعد يمكن له الاستغناء عنها إن تعطل محروها أحيانا عن نشرها بسبب الامتحانات المدرسية أو العطلة. وتجدر الملاحظة أن أرباب دور السينما قد تطوروا من موقف إلى نقيضه عما تجاه هذا المشروع فقد قاموا في أول الأمر بدعوة عدلية ضد محزري هذه المملقات في السنة الأولى ثم أصبحوا يتخاصمون على تعليقها في مدخل قاعاتهم في السنة الثالثة.

هذه التجربة الصفاقية الفردية من نوعها في تونس والوطن العربي نجح على منوالها نادي السينما بسوسة فيما بعد.

كانت هذه الندوة لنادي السينما باعتبارها منظمة
نادية فرعية في كثير من مدن الجمهورية قد
تحتضن في مركزها ندوة «نادي السينما» طهرت
فيها بحسب الحق في حرية التعبير
فيها في الندوة والندوة نقدية للأفلام المتداولة في
فيها في الندوة والأساليب الفكرية في موضوع
فيها في الندوة العامة عموما والحرية بالخصوص ثم
فيها في الندوة في ندوة المسابقات حيث أصدرت
الجامعة مجلة سينمائية تحمل عنوان «شريط غت رقم
2277 في 1972 وطرح العدد الأول باللغتين العربية
والفرنسية واحتوى على 48 صفحة.

من أهم المواضيع التي شملها هذا العدد «الوعي الاشتراكي» في فيلمي «الأرض» ليوسف شاهين و«الأرض» لدوف شاتوك، وكذلك نص عن سينما الهواة بعد أزمة الإصلاح من تقديم عبد الوهاب بودن، وحوار مع السينمائي السنغالي «نولان فيازا» حول مسألة الرقابة في السينما.

وَصُمَّتْ إِدَارَةُ تَحْرِيرِ هَذِهِ الْمُحَلَّةِ كَلَّامًا مِنْ سَعِيدِ بْنِ سُلَيْمٍ وَعَبْدِ الْكَرِيمِ قَابُوسٍ وَخَالِدِ الْبُنْدُوقِيِّ وَتَوَاسَّ تَحْرِيرُهَا عَبْدُ الْوَهَّابِ بُودُنٌ وَأَدَارُهَا الْمُتَصَفِّفُ

• الورقات النقدية للأفلام: كانت النوادي تقوم بتوزيع ورقات بسيطة على المشاهدين قبل كل عرض هي عبارة على تقديم للفيلم والمخرج والعاملين فيه مع إعطاء فكرة موجزة عن الموضوع. هذه الورقة كان بعضها عناصر الهيئة أو من الورشات التابعة للنوادي وهي عبارة عن تمرين أسبوعي لهم في البحث عن أفكار نقدية لتقديمها في شكل مبسط للورقات.

• **المقات:** تصاغ هذه المقات في - -
داخلية قدم على دمشق بعض - -
معتبة أو أفلام أحد المخرجين أو - -
حول موضوع نظري بهم السينما - -
عادة على بحوث ودراسات يقوم بها كوادر
السينما يدون فيها رايهم من بعض المسائل
المتعلقة بموضوع التظاهرة المنظمة وتوزع هذه المقات
بأسعار رمزية تغطي مصاريف الطباعة والإعداد فقط.

3 - تجارب ونماذج من النقد المكتوب لجامعة
نوادي السينما:

عرفت الجامعة التونسية في مسيرتها عديد التجارب
القدية المكتوبة لعل أهمها:

• جراحة مجموعة من كوادر نادي السينما بصفاقس يقودهم الأستاذ الطاهر شريعة في بدايات الخمسينات مكتبتها من القيام بنشر أوراق أسبوعية تعلق في أماكن

هذه المقالات وغيرها قدمت على هامش ندوة سينمائية نظمتها جامعة نوادي السينما بالتعاون مع المهرجان الصيفي بقابس. ويعد هذا الكتاب أحد المراجع الأساسية والمهمة في خصوص موضوع الواقعية في السينما وعرف رواجاً محترماً محلياً وعربياً

ولكن هذه التجربة بقت يتيمة ولم تقم الجامعة بإصدار كتب أخرى بالرغم من أنها نظمت العديد من الندوات بحضور عديد الأسماء الشهيرة على الساحة السينمائية العربية

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقول إن ما قممت به في هذه الورقة هو عبارة عن محاولة محتشمة للتعريف بهذه التجربة الرائدة في النقد السينمائي في تونس، واعتقد أن هذه المنظمة تستحق المزيد من البحث والتعمق لأنها كانت صاحبة فضل كبير في صقل العديد من المواهب أثرت الساحة السينمائية في تونس إخراجاً ونقداً.

بن مراد رئيس الجامعة آنذاك والمدير الحالي لجريدة الجمهورية.

علما وأن مقر هذه المجلة كان ينتهج كاري ماي عدد5 تونس وقد توقفت عن الصدور إثر قرار منع، صدر في شأبها في تلك الفترة.

• إصدار كتاب في النقد السينمائي سنة 1988 بعنوان «الواقعية في السينما العربية» جاء في حجم محترم ويحتوي على 96 صفحة واشتمل على 7 مقالات لعل أهمها:

- ملامح الواقعية في السينما العربية للمرحوم سعيد مراد من سوريا.

- إشكالية الواقع في السينما العربية للناقد المغربي خليل الدامون.

- الواقعية الجديدة في السينما العربية : سينما الوعي بلهزيمة للسينمائي التونسي النوري بوزيد

ARCHIVE

السينما التونسية من الألف إلى الياء

منير الفلاح

- أ -

أيام قرطاج السينمائية:

تظاهرة ثقافية دولية تقام كل سنتين تقوم على تقديم الأفلام للجمهور وتنظيم لقاءات بين مؤلفيها من مخرجين وكتاب سيناريو وممثلين وغيرهم منذ انطلاقتها سنة 1966 ساهمت الأيام في إزدهار سينما وطنية في كل من البلاد العربة والأفريقية حيث أصبح التنافس الخلاق بينها وترويج الأفلام التي تمثل التراث بلدانها القومي وواقعها الاجتماعي، كما لاحت المجال للملتقيات البناءة والحوار المثمر بين رجالات السينما في سبيل تعارف أفضل وتبادل أوسع ولا سيما فيما يتصل بالهياكل السينمائية والنهوض بها وتحقيق مناعتها في البلاد العربية والأفريقية

كما ساهمت هذه الأيام منذ انطلاقتها في ترويج الأفلام العربية والأفريقية على الصعيد الدولي.

ويبقى التأثير الأهم لهذه الأيام خلقها لتنوّع جديد للجمهور التونسي وحثّها الجماهير العربية والأفريقية على الإقبال على سينما بديلة وجديدة وذات مستوى فني رفيع هذا إلى جانب تأثيرها الملموس في:

- بحث اتحاد السينمائيين الأفارقة.

- ب -

بن عمار:

اقرن هذا الاسم في تونس بفن السينما في جُلّ ميادينه والبداية كانت مع المرحوم عز الدين بن عمار (1926 - 1991) المولود بتونس العاصمة وهو من أوائل التونسيين العاملين في قطاع التصوير السينمائي وكان أحد المساهمين في أول تجربة سينمائية تونسية، فيلم «الفجر» (1966) من إخراج عمار الخليلي.

ثم تواصلت تجربته مع عالم الصورة في أفلام أخرى

النقاد أمثال مصطفى نقبو ونائلة الغربي وعادل موتيري والنوري الزنזורي يبعث أول جمعية للنقد السينمائي تحت إسم جمعية النهوض بالنقد السينمائي. إلى جانب النقد لهشام بن عمار تجارب في الإخراج السينمائي لعل أهمّها «النجمة الزهراء» (1994).

ج -

الجمعيات السينمائية:

تزامن وجود المنظمات السينمائية في تونس مع الوجود الفعلي للسينما وانتشارها في كامل البلاد.

هذه الجمعيات ظاهرة فريدة من نوعها في الوطن العربي وأغرق هذه الجمعيات وأهمها على الإطلاق جامعة نوادي السينما التي ظهرت للوجود سنة 1950.

وقد نشأتها قامت بنشر الثقافة السينمائية وتعويد الجمهور على طريقة في التحليل والنقد تكون موضوعية وعلمية وخلّاقة. ولها فضل كبير في صقل مواهب العديد من النقاد السينمائيين في تونس نذكر منهم على سبيل المثال: محمد محفوظ وفريد بوغدير والهادي خليل وعبد الكريم قابوس والمنصف بن مراد وهشام بن عمار ومصطفى نقبو والمنصف شرف الدين إلخ...

الجمعية الثانية التي لا تقل أهمية عن جامعة نوادي السينما هي حركة السينمائيين الهواة التي ظهرت في السنينات (1962) وقد التفت حولها عدد من الشبان المولعين بالسينما والراغبين في التعبير بواسطة الكاميرا بإمكانيات بسيطة لا تخضع لنظم الإنتاج التقليدية. وقد تمكن هؤلاء داخل جامعة سينما الهواة أن يجتروا ويتمتروا ويتمكنوا من التعامل مع الكاميرا ومع الإضاءة وتوصلوا إلى قيادة ممثلين وإلى الجلوس إلى طاولة المونتاج وعرض تجاربهم في مهرجان بعث لهذا الغرض بمدينة قليبية سنة 1964. وقامت هذه الجامعة بصقل مواهب العديد من أجيال السينما وغرست فيهم

نذكر من بينها «تحت مطر الحريف» لأحمد الحشّين و«أم عباس» لعلي عبد الوهاب.

إلى جانب التصوير قام عم عز الدين (كما يحلو للجميع تسميته) بإخراج بعض الأفلام الوثائقية «المرأة والحماية المدنية» و«الأياطال» سنة 1985.

في عائلة «بن عمار» السينمائية نذكر أيضا المخرج الكبير عبد اللطيف بن عمار المولود بتونس في 25 أفريل 1934 والدارس فنّ الصورة بفرنسا (معهد إيدك) من سنة 1956 إلى 1963.

قام بإخراج أول أفلامه الطويلة «حكاية بسيطة كهذه» سنة 1970 شارك به في مهرجان كان السينمائي ثم في مهرجان قرطاج وتحصل على التانيت البرنزي ثم قدم فيلم «سجنان» (1975) وهو عبارة عن قراءة جديدة للتاريخ الوطني وحاز به على التانيت الفضي بمهرجان قرطاج السينمائي.

سنة 1980 قام بإخراج فيلم «عزيزة» تحدّث فيه عن واقع المرأة في تونس وحصل به على التانيت الذهبي لأيام قرطاج وكان أول تونسي يذل هذا الشرف العربي الإفريقي. ومن آخر أفلامه «نغم المتأخّرة» (2002)

عائلة بن عمار قدّمت للسينما أيضا المخرج الوثائقي الكبير حميدة بن عمار المولود بأكودة سنة 1941 والدارس لفن التوليف السينمائي بمعهد الايدك بفرنسا.

بدأ حياته المهنية بتدريس فن المونتاج بمؤسسة الإذاعة والتلفزة التونسية (1966) ثم انطلق في إخراج سلسلة أفلام التسجيلية لعلّ أهمّها «باب أوسو» (1975) و«الزيتونة في قلب تونس» (1982) و«الرباط» (1986) و«بيت القصيدة» (1993) وغيرها كثير. ولقب بن عمار قدّم للسينما في تونس أيضا الناقد والمخرج والأستاذ الجامعي هشام بن عمار، بدأ حياته السينمائية منشطا بنوادي السينما ثم دعم تجربة النقد بالصحف السيارة قبل أن يصبح أحد ركائز مجلة «الفن السابع».

التفتت به في السنوات 80 وقمنا معا وثلة من

لدلول حسن:

اسم لا يمكن تجاهله في معرض حديثنا عن السينما التونسية فقد سارها منذ نشأتها وكان له دور فاعل في انطلاقها ونموها.

ولد حسن لدلول يوم 30 جويلية 1942 وزاول تعليمه العالي وتحصل على شهادة ختم الدروس بالمعهد العالي للسينما بفرنسا (إيدك). قام بترتص خاص بمؤسسة الإذاعة والتلفزة الفرنسية سنة 1965، تولى الإشراف على المجلة المصورة التونسية ثم تقلد مسؤوليات كبرى في مؤسسة الساتيك من سنة 1969 إلى سنة 1980 شملت جميع القطاعات الحيوية لهذه المؤسسة. ثم للسينما العديد من الأعمال القصيرة نذكر من بينها «سيدي فتح الله» (1965) و «اماناز» (1970).

لم تكن مهنة الإخراج هي الواعر الوحيد الذي يربطه بقطاع السينما بل هو مهووس بفكرة وجود وغو سينما في تونس سواء لما كان مسؤولا إداريا أو منتجا حرا. فإسهاماته في الكليج، الوزارة كانت فعالة ويشهد له بمدرته الفائقة في الإقناع والدفاع عن مصالح أهل المهنة. وأني شخصيا قد لمست منه ذلك لما كنت أمثل نوادي السينما في هذه اللجان وكنا نجد فيه النصير والمساعد على تحقيق أهدافنا بالرغم من وجوده على الجانب المقابل في الحوار. فهو كان بمثابة حلقة وصل بين الجمعيات والسلطة.

ولما أصبح منتجا حرا لم يتخل عن دور المناصر، إذ راه وراء أهم الإنتاجات السينمائية التونسية والعربية ويلعب دور الوسيط بين عالم الإنتاج في أوروبا. وقدم من موقعه هذا خدمات جليلة لإنتاجات تونسية وعربية كثيرة:

تونسيا ساعد على إنتاج أفلام مثل «السفراء» من إخراج الناصر الكتاري (1975) و«الهائون في الصحراء» للناصر خمير (1984) و«صفانح من ذهب» للزوري بوزيد (1988) و«عصفور السلح» لفريد بوغدير (1990).

بذرة الإبداع السينمائي ودفعت بهم إلى عالم سينما الاحتراف ؛ وهنا نذكر أحمد الخشين ورضا الباهي وسلمى بكار وفريد بوغدير وأخيرا وليس آخر المخرج خالد البرصاوي.

الجمعية الثالثة ظهرت للوجود على هامش أيام قرطاج السينمائية سنة 1970 وهي جمعية السينمائيين التونسيين، وتضم كل العاملين في القطاع السينمائي في تونس. عملت منذ نشأتها جبا إلى جنب مع المنظمات السينمائية الأخرى على إدخال إصلاحات جذرية على قطاع السينما في تونس بما يمكن أصحاب المهنة من فرصة العمل وإنجاز أفلامهم في أحسن الظروف وتزجت سلسلة احتجاجاتهم بعملية مقاطعة دورة 78 لأيام قرطاج السينمائية التي عقيتها سلسلة من الحوارات بين المنظمات ووزارة الإشراف أدت إلى صدور نصوص قانونية نظمت قطاع السينما في تونس. ومن أبرز الإطارات المتعاقبة على تسيير هذه المنظمة يمكن ذكر مفيدة التلاتلي وعبد اللطيف بن عمار وسلمى بكار وأحمد بنيس ومير بغزيز والتوري بوزيد والناصر الكتاري وغيرهم وتعرف هذه المنظمة في الفترة الأخيرة جمودا محيرا علما وأن رئيسها الحالي هو المخرج علي العبيدي ويتولى هذه المسؤولية منذ سنوات عديدة دون انقطاع.

آخر الجمعيات المهنية في القطاع السينمائي نذكر جمعية النهوض بالنقد السينمائي في تونس والتي ظهرت للوجود سنة 1986 بإدارة من مجموعتين ينتميان إلى مجلتي سينمائيين موجودتين آنذاك «الفن السابع» لمصطفى نقبو و«شاشات تونسية» لمير الفلاح. واصلت هذه المنظمة منذ تكوينها على النهوض بميزان النقد السينمائي في تونس والمساهمة من موقعها في تنشيط الحياة الثقافية وذلك بتنظيم أسابيع وتظاهرات سينمائية لأهم المدارس السينمائية العربية والعالمية كما أثرت هذه المنظمة الساحة السينمائية بمحاولات نقدية نشرت في كراسات نقدية لاقت شحاحا كبيرا.

وعربياً، فقد كان حسن دلول وراء إنتاج «بيروت اللقاء» لبرهان علوية (لبنان 1982) و«باب السماء مفتوح» لفريد بن يزيد المغرب (1987) و«شاشة الرمال» لرندة شهاب (لبنان 1991).

- ه -

الهائمون في الصحراء:

هو أول فيلم طويل يقوم بإخراجه الناصر خمير وهو كذلك أول تجربة تقوم بها مؤسسة لاطيف للإنتاج خارج عالم أفلام عبد اللطيف بن عامر، وهو أول تجربة له شخصياً في متابعة عملية تصوير فيلم سينمائي وفرتها ولثة من نقاد السينما مؤسسة الإنتاج من خلال رحلة للجنوب التونسي تابعتها فيها تصوير المشاهد الأخيرة لهذا الفيلم.

يحكي الفيلم قصة قرية في أطراف الصحراء يذهب معلم لتعليم أبناء القرية فيكتشف أن كل من يشتد عوده من الشبان يخفي في الصحراء، ويصمم إلى الهائمين الذين يتراوون لأهل القرية بين الحين والآخر أشخاصاً يلفها الغبار. يحاول المعلم النفاذ إلى سحر الغطاء اللباني فيخفي هو بدوره ولا يعثر له على أثر، يصل أحد الضباط للتحقيق في الأمر فيضيع في متاهات لا نهاية لها.

هذا الفيلم لم يخرج عن العالم الخرافي للناصر خمير حيث اختصّ في فن الحكيم، ويأتي تنمّة لتجاربه السابقة في الأفلام القصيرة. هذا العالم الخرافي سيصاحب الناصر خمير في أفلامه اللاحقة ويجعل منه تجربة فريدة من نوعها في مسيرة الفن السابع في تونس.

- و -

«وغدا»:

يعد هذا الفيلم من التجارب الأولى في الاقتباس للسينما من الأدب التونسي إذ قام المخرج المرحوم إبراهيم باباي بتحويل قصة «نعميني من الأفق» لعبد القادر الشنيخ

إلى شريط سينمائي، طرح في الأسواق سنة 1972. قام بكتابة سيناريو هذا الفيلم وصياغة الحوار وشارك في بطولته الأديب سمير العيادي. ويرسم الفيلم مأساة ثلاثة قرويين بارحوا بلدتهم ليستقروا بالمدينة بحثاً عن عمل. فقد انسدت أمامهم الآفاق في القرية بعد نظوب الآبار بسبب الجفاف لكنهم يواجهون مشاكل لا تحصى ويتعذر عليهم الاندماج في محيط العاصمة ويظلون على الهامش.

- ز -

الزخروي النوري:

هو أحد الآباء الشرعيين للسينما التونسية عاش ومات وهو يتفلسف السينما، كان مولعاً بهذا الفن إلى حدّ الهوس. عاش انبعاث أهم الجمعيات السينمائية وساهم في إدارتها واحتضن الجامعة التونسية لنواحي السينما بمنزله في بداياتها قبل أن يشتد عودها.

كان ثالث ثلاثة يقومون بتعليق أوقاف نقدية للأفلام المرشحة في الفئات السينمائية بصفاقس في السنوات الخمسين يقرأها المخرجون قبل اختيارهم الفيلم الذي سيشاركون. وكان أحد دهائم مهرجان قلبية لسينما الهواة في بداياته وأحد العناصر الفاعلة في أيام قرطاج السينمائية منذ انبعاثها إلى أن توفي وكان يعمل في صمت ولا يحب الظهور.

وهو أحد مؤسسي مجلة «شاشات تونس» وأوّل من ترأس هيئة جمعية النهوض بالنقد السينمائي عند انبعاثها سنة 1986.

- ح -

حمودة بن حليمة:

هو من بين التونسيين الذي تمكن في أواخر الخمسينات من متابعة تعليمهم في معهد مختص للسينما بباريس (إينداك) قسم المونتاج. ولد بالمكثين يوم 10 فيفري

- ك -

«كرة واحدة»:

فيلم طريف وتاريخي هو عبارة عن رحلة شيقة في عالم كرة القدم رفقة لاعبي الفريق الوطني التونسي لموسم 77-78 وعمرهم عيد المجيد الشتالي. ويصورهم في مغامرتهم الاربعينية حيث شاركوا في كأس العالم 78. الفيلم وثق بالصورة لهذه المغامرة الأولى في تاريخ كرة القدم التونسية والملحمة التي قام بها كامل الفريق أمام منتخبات تفوقه خبرة.

قام بإخراج الفيلم محمد علي العقبي بأسلوبه الهزلي المعروف الذي وجدناه في تجربته الثانية مع فيلم «الزواوات» سنة 1992.

- د -

دعم السينما:

تم بحث اللجنة في إطار الإصلاحات التي شهدتها القطاع على إثر التحلي عن مؤسسة الساتياك التي كانت وراء كل الانتاجات السينمائية من خلال سياسة الاحتكار.

أصبحت الدولة تخصص ميزانية هامة لدعم الإنتاج السينمائي من خلال تقديم منح لاترد للمنتجين السينمائيين بناء على اقتراح من لجنة التشجيع على الإنتاج.

انطلق العمل بهذه الطريقة سنة 1991 وبدأ نسق الإنتاج يرتفع وهو ما انعكس أيضا على نوعية الأفلام. وقد ظل الاعتماد المخصص لدعم الإنتاج يرتفع بأطوار حتى تجاوز ثلاثة مليارات مستفيدا من قرار رئيس الدولة بالترفع من ميزانية وزارة الثقافة.

- ن -

الخوري يوزيد:

«ريح السدة» «صفائح من ذهب» «بزناس» «حرب

1935 وتخرج من الايداك سنة 1957 بدأ حياته المهنية بتحمل مسؤوليات مختلفة بمؤسسة الساتياك مع قيامه بعديد الإنتاجات لفائدة التلفزيون التونسي في بداياته.

هو أول من اتجه للآداب التونسي وقدم للسينما قصة البشير خريف «خليفة لقرع» سنة 1969 وتدور أحداث هذا الفيلم في المدينة العتيقة بتونس العاصمة وهي تروي حكاية خليفة المصاب بعماء الصلع وهي عماء تخول له الدخول إلى المنازل ومخالطة النساء لكنه يشقى من عماءه إذ يبت له الشعر فيحرم من الامتيازات التي كان يتمتع بها.

كما قام بإخراج الجزء الأول من حلقات فيلم في بلاد الطارني بعنوان «الفانوس» المقتبس عن قصة لعلي الدوعاجي وتدور أحداث الفيلم في المدينة العتيقة أيضا. يعد حمودة بن حليلة أحد مؤسسي التيار الواقعي في السينما التونسية إذ تميزت أفلامه بالأسلوب السهل الممتنع وأصبحت نقطة مضيق في مسيرة السينما التونسية يتم اعتمادها في المعاهد السينمائية بتونس.

- ط -

الطاهر شريعة:

ماذا عساني أن أقول في الطاهر شريعة خير أنه أبو السينما التونسية فهو الذي كان وراء جل المكاسب التي عرضتها الساحة السينمائية في تونس قبل وبعد الاستقلال. فهو الذي بعث الحس الوطني داخل نوادي السينما وقام مع ثلة من أصحابه بتونسها وتسييرها ونشروا داخل التراب التونسي.

وهو الذي كان وراء بروز أول التجارب النقدية المكتوبة في مدينة صفاقس في الخمسينات تحت عنوان «مجموعة الثلاثة» أو داخل نوادي السينما بمجلة «نوادي» وهو الذي استجندت به السلطة في بداية الستينات لإرساء قواعد خطة سينمائية وطنية مكنته من إرساء أكبر مهرجان سينمائي عربي إفريقي للسينما.

الرجل آمن بالسينما وفورها الأساسي في الرقي الاجتماعي والثقافي فأعطاهما من وقته الكثير وغممها بسخاء ومهد الطريق للأجيال التي تحملت المشعل من بعده.

الذي كان له شرف تقديم أول فيلم سينمائي تونسي لحما ودما سنة 1966 .

عمار الخلفي مخرج عصامي لم يدرس السينما في المعاهد العليا كشيان جيله بل عن طريق الممارسة ودخل جمعية النهوض الفني للسينما والمسرح التي كونها سنة 1959 مع ثلة من زملائه نذكر من بينهم الشريف الكواش وأحمد الراشدي (المخرج الجزائري المعروف) وحادي بكار، وقام في تلك الفترة بإخراج فيلم يدوم 50 دقيقة بعنوان «صفحة من تاريخنا» عرض لأول مرة بقاعة معهد كلرنو يوم 09 جوان 1961 .

ولد عمار الخلفي يوم 16 أبريل 1934 تحصيل على الباكلوريا سنة 1956 وقام بدراسات تقنية بمدينة «ناني» الفرنسية قدم أول أفلامه «الفجر» سنة 1966 ثم أعقبها بمجموعة هامة من الأفلام تتحدث عن الحركة الوطنية نذكر منها المتمرد والفلاحة ونال بها جوائز في مهرجانات عالمية .

- ف -

«قائمة 75»:

هو أول فيلم عن المرأة تقوم بإخراجه امرأة وبعد ذلك حدثا في حد ذاته في ذلك الوقت يصور الفيلم وضع المرأة التونسية في مراحل تاريخية مختلفة من مرحلة الثلاثينات حيث تأسس الاتحاد النسائي إلى مرحلة الأربعينات حيث سار كفاح المرأة بالتوازي مع الكفاح الوطني وصولا إلى مرحلة الاستقلال التي تحققت فيها للمرأة مكاسب تظل في حاجة إلى تدعيم .

هذا الفيلم شهد ميلاد مخرجة مقتدرة وهي سلمى بكار عرفت شخصيا من خلال نشاطها بالمنظمات السينمائية (جامعة الهواة واتحاد السينمائيين) وقدرتها على الإقناع والدفاع عن مصالح القطاع السينمائي في تونس. ولأن لا أنسى لها وقفتها الحازمة سنة 78 عند مقاطعة المنظمات السينمائية لأيام قرطاج، وكيف قادت بنجاح واقتدار الندوة الصحفية مما يجعل الحاضرين يتفاعلون إيجابيا مع مواقف الجمعيات ويؤكدون مناصرتهم لها .

الخليف لن تقم» «بنت فاميليا» «عرائس الطين» و«آخر فيلم» أحدث أفلام التوري، هو أغزر المخرجين التونسيين إنتاجا وأكثرهم إثارة للجدل تونسيا وعربيا، التوري بوزيد الذي دخل السينما كما دخل في أيام شبابه الأولى عالم السياسة سابق إصرار على دفع النقاش في كل عمل يقدمه فالرجل كما عهدته منذ سنوات عديدة في صفاقس وتونس يفاجئ الجميع حيث لم يكن ينتظره أحد يكتب الشعر دون حمل اسم شاعر ويثندن أغنيات دون المطالبة بلقب موسيقي لكنه في الشعر والأغنية والسينما والتدريس القاسم المشترك بينها : الصورة - الصورة... ثم الصورة .

- س -

«السيدة»:

هذا الفيلم دخل تاريخ السينما التونسية من الباب الكبير باعتباره أكثر فيلم مشاهدة من طرف الجمهور فقد حطم الأرقام القياسية السابقة وأعلن ميلاد مخرج قد أكد الآمال المعلقة عليه منذ عرض أفلامها القصيرة «كسلي الحصى» و«يا بيل» .

يحكي السيدة أزمة إبداع يعيشها الرسام لامين ونغم إنه بعد معرضا فنيا، يلتقي في شوارع المدينة مراهقا متمردا ينجذب الرسام لهذا الطفل ويتبعه إلى حي «السيدة» الذي يقطنه ويكشف عاله : الأب مدمن على الخمر يعامل ابنه بعنف وسوء لأنه لا يأتي بالنفوذ إلى العائلة .

يتأثر الرسام باكتشاف حي «السيدة» ووضعية تضال الذي يحلم بالهجرة ومفارقة البلاد ويجد الرسام مواضيع وشخصا يرسها تخرجه من فترة الفراغ التي مر بها .

- ع -

«عمار الخلفي»:

لا يمكن الحديث عن محطات من مسيرة السينما التونسية دون التطرق إلى عميدها المخرج «عمار الخلفي»

«صمت القصور»:

هو أول فيلم روائي تقوم بإخراجه امرأة عرفناها في تونس من خلال مساهمتها في عملية توليف مجموعة هامة من الأفلام التونسية.

«صمت القصور» هو أول فيلم لإمرأة يحصل على التانيت الذهبي لأيام قرطاج السينمائية.

«صمت القصور» قامت بإخراجه مفيدة التلاتلي سنة 1994 ويروي قصة فتاة في الخامسة والعشرين من عمورها تعود إلى القصر عند وفاة الأمير علي وتكون فرصة لوقفه مع الذات واستعادة الماضي مع أم خادمة في القصر وأب مجهول. وتحرك الذكريات التي ظنت أنها دفنتها إلى الأبد.

ق -

«قريتي»:

أول فيلم تونسي يحاول التطرق إلى القضية الفلسطينية من خلال حكاية قرية فلسطينية صغيرة يقوم فيها القضاة الفلسطينيون بدعمهم الأهالي بعمليات ترمي إلى زعزعة أمن الغزاة الاسرائيليين لإجبارهم على ترك بلدتهم.

«قريتي» هو أول فيلم تونسي لم يمكث بالقاعات إلا يوما واحدا لعدم إقبال الجمهور على مشاهدته نظرا لسوء الإخراج ورداءة التمثيل وضحالة التطرق.

«قريتي» قام بإخراجه المخرج التلفزيوني محمد الهمامي وقام بإنتاجه الدكتور الحبيب بن فطيمة الذي من فرط إيمانه بشرعية القضية الفلسطينية أراد المساهمة في التعريف بها ومناصرتها لكن خذله الفريق المحيط به والعامل في الفيلم

«ريح السد»:

الفيلم الحدث لأنه أعاد للسينما التونسية بريقها وصالحها مع الجمهور ويمكن مخرجه النوري بوزيد من الحصول على التانيت الذهبي لمهرجان قرطاج بأول تجربة له في الإخراج.

«ريح السد» هو أيضا باكورة الانتاجات السينمائية ما بعد الإصلاحات التي تم إقرارها في بداية الثمانينات بإنشاء لجنة الدهم السينمائي.

يروى الفيلم حكاية الهاشمي الذي يعيش أجواء الاستعداد للزفاف ويبدو مهموما مأزوما إنه مسكون بذكرات الطفولة تنقص عليه حياته. فقد كان ضحية اغتصاب جنسي من التجار الذي تعلم عنه الهاشمي حرفة التجارة، يدخل هذا الفيلم ضمن إطار مواجهة النفس ودفعها نحو اكتشاف علاقتها بمحيطها وتاريخها ويظروف غوها. وهو أيضا يثير مسائل عدّة متعلقة بالتراث والحضارة والتناقض القائم في صلة الفرد العربي بين حنينه إلى تلك القيم وما تذكره من أحداث قاسية تنتهي إلى تفعل القيم.

«ريح السد» فيلم نمائلي وتناظري في بنائه للشخصيات لكنه يعتبر نموذجا للسينما المتقدمة في العالم العربي من حيث الأسلوب ومن حيث التصرف بحكمة ودراية في التراث المحلي والجهوي مع الاستفادة بمحضلات ومكتسبات اللغة السينمائية عاليا.

ش -

«شيخاوي الطاهر»:

أحد الوجوه البارزة في الحياة السينمائية في السنوات الأخيرة من خلال الأعمال الجليدة التي قدمها وما يزال للنقد السينمائي في تونس.

عرفته شخصيا منذ كان يعمل بمؤسسة الساتباك وتوطدت

حينها أي أواخر السبعينات بلجنة العمل والاتصال وكانت تضم كلاً من جمعية السينمائيين التونسيين والجامعة التونسية لنوادي السينمائيين الهواة.

هذه اللجنة كان عملها القيام بدراسات وبحوث وتقديم تصوّرات للخروج بالقطاع السينمائي من الأزمة الناجمة عن تخلي الدولة عن مؤسسة الساتياك.

وأفضى هذا العمل المشترك إلى فتح ملف السينما وساهمت هذه المنظمات بالتعاون مع المصالح المختصة لوزارة الثقافة في وضع خطة عملية لدعم القطاع استغلالاً وتوزيعاً وإنتاجاً.

وكانت هذه المنظمات ممثلة في جلّ اللجان التي تمّ بعثها بالمناسبة قد مثلت نقطة الوصل بين سلطة الإشراف والعاملين في القطاع

- خ -

الخطاف لا يموت في القدس:

لاني تيمّ الرنسي يتناول القضية الفلسطينية بعد فيلم «قريتي» لمحمد الهمامي يتحدث الفيلم عن صحفي فرنسي يصل إلى إسرائيل لإجراء تحقيق حول ظروف تطوّر العملية السلمية بين الفلسطينيين والاسرائيليين. فيستجوب مختلف الأطراف ويكشف أن الطريق أمام السلام، رغم التوايا الطيبة، ليست سالكة. خلق هذا الفيلم عند عرضه لأول مرة جدلاً كبيراً بين مؤيّد لطرح رضا الباهي بعد «شمس الصباح» و«الملائكة» و«الذاكرة الموشومة» ولم يخرج عن طريقته في إغجاز مشاهديه أي تخصيص ميزانية هامة والاعتماد على نجوم الشباك العالميين.

- ذ -

ذويب المنصف:

تعرفت عليه سنة 1972 بمدينة صفافس في إطار نادي سينما الشبان الذي كان يقدّم عروضه بقاعة بغداد كل

علاقتهما داخل جمعية النهوض بالتقدي السينمائي حين أخذ المشعل عنا وواصل تركيز أهداف الجمعية بنجاح.

بعث داخل الجمعية نشرية داخلية بعنوان «ميني إيكرى» بالعربية والفرنسية تطرقت للعديد من المواضيع لعل أهمّها تلك الخاصة بالمخرج المصري يوسف شاهين وكذلك العدد الخاص بسينما الهواة في تونس.

وجدت فيه سنداً كبيراً لما كنت أدير دار الثقافة ابن خلدون ونظمتنا العديد من الأسابيع السينمائية لعل أهمّها تلك الخاصة بأفلام المخرج الإيطالي «بازوليني» حيث شاهد الجمهور كل الأفلام التي قدمها هذا المخرج دون أن يطالها مقص الرقابة.

الطاهر الشخاوي لعب دوراً مهماً في تثقيف وتعليم الشباب مادة السينما من خلال الدروس التي يقدمها داخل الجامعة التونسية والمعاهد المختصة في السينما.

- ت -

«تحت مطر الخريف»:

يمكن القول إن هذا الفيلم هو نتاج طبيعي للحركة الثقافية السينمائية التي عرفتها مدينة القيروان في السنوات الستين داخل نادي السينما ونادي السينمائيين الهواة.

كتب أحداث هذا الفيلم رضا الباهي وقام بإخراجه أحمد الحشّين ويحكي قصة عائلة فقيرة من القيروان، الأم أرملة تجتهد في إعالة أسرته والإحاطة بها، مريم البنت الكبرى تعمل في مصنع للزربية وتقع في حب شاب كمال الذي يمارس معها الخطيئة ثم تنكر لها، لكنّ أخاها يتغلّب للامر ويحاول الاقتصاص من صاحب الفعلة في حين تحاول الأم طمس الحقيقة.

- ث -

«ثلاثة»:

هو عدد المنظمات السينمائية التي التقت في ما سمي

المثابرون للساحة السينمائية عن الطيب الوحيشي من خلال مشاهد أفلامه القصيرة السابقة «قريتي بين القرى» (1972) و«الختاس» (1976).

لما شاهدت هذا الفيلم لأول مرة لم أتحمس له كثيرا لكنني عند معابتي لدى إقبال الجمهور العربي عليه على هامش مهرجان دمشق وأسبوع السينما التونسية بالأردن وملتقى نوادي السينما المغاربية بالمجازير تغيرت فكرتي عنه واقتنعت بمدى عمق محتواه وشاعرية إخراجيه.

- غ -

«غربية»:

يعيش ثلة من سينمايين في فرنسا أمثال عبد اللطيف كشيش وكمال الشريف وسامي بوعجيعة وناجية بن مبروك ورجاء المماري ومحمد بن اسماعيل وأحمد الحميحي والفيثوري باللهية ومختار المجيمي وغيرهم لم تمنعهم من الإبداع والخلق سواء كان في بلدانهم وإخراج أفلام عندهم أثرت الحزينة الوطنية، أو في بلدان الإقامة حيث تأقنوا أكبر المخرجين وتفوقوا عليهم ونالوا جوائز هامة في مهرجانات كان والبندقية لعل آخرها جائزة أحسن ممثل الحائز عليها سامي بوعجيعة عن دوره في فيلم «أنديجان».

- ي -

يوسف بن يوسف:

مدير تصوير متمكن يبرز كأحسن ما يكون من خلال الموجة الجديدة للسينما التونسية ونال إعجاب الجميع من نقاد وعاملين في الحقل السينمائي وحاز على العديد من الجوائز في مهرجانات كقرطاج وواقدوقو ودمشق. هذا التآلق جعل مخرجين من الوطن العربي وخارجه يلجأون لخدماته لما عرفت به صورته من إتقان وروعة.

يوم الجمعة في الساعة السادسة مساء. كان يترأس الهيئة الدورية للنادي وكنت عنصرا ناشطا في هيئة الإعداد.

عرف نادي صفاقس في عهده انتعاشة كبرى وقام بإحداث تجربة فريدة من نوعها تتمثل في تقديم عروض إضافية كل يوم خميس تقدم لجمهور الشغاليين، وكنت من بين العناصر التي تسهر على إنجاح هذه الحصص وذلك بالدعاية داخل المؤسسات الصناعية وإعداد الورقات النقدية للأفلام بأسلوب مبسط وتأطير النقاشات. لكن سفر المصنف ذويب إلى فرنسا لدراسة السينما بجامعة باريس 3 حكم على هذه التجربة بالتوقف.

عاد إلى تونس في أواخر السبعينات وعمل في المسرح في مرحلة أولى ثم انتقل إلى السينما وقدم أشرطة قصيرة مهمة نالت العديد من الجوائز أينما حلت نذكر من بينها «وكر النسور» و«حمام الذهب» و«الحضرة» وفي سنة 1992 أنجز أول أفلامه الطويلة «يا سلطان المدينة» تحدث فيه عن المدينة العتيقة أين تعيش العديد من الشخصيات المدهشة.

- ظ -

«ظل الأرض»:

الشريط الروائي الطويل الأول لصاحب فيلم «الختاس» الطيب الوحيشي المولود بمدينة قابس يوم 16 جوان 1948 والمتحسّس لفن السينما بنادي السينما صفاقس قبل أن يتحول للدراسة في فرنسا ويحصل على دكتورا في الآداب وعلم الاجتماع من جامعة باريس السابعة وديبلوم في فن السينما من معهد فوجيرار بباريس.

تطرق الطيب الوحيشي في فيلمه هذا إلى سوء حياة مجموعة من البدو الرحل بسبب الجفاف فيهاجر بعضهم ويقرر بعضهم الآخر البحث عن مكان آخر يقيمون فيه ماعدا عميد المجموعة الذي يختار البقاء حيث هو رافض فكرة التخلي عن الأرض.

قدم هذا الفيلم سنة 1982 وأكد الصورة التي يحملها

لم أنس الميم لكنني تركتها للأخير بعد حرف الياء لأن «الميم» هذه المرة مضاعفة.

محمد محفوظ :

محمد محفوظ أخي وصديقي وشريك في حب السينما .. كل السينما .. السينما بكل توجهاتها وأنواعها وجنسياتها

ولأن محمد محفوظ تونسي حتى النخاع رغم قلمه الفرنسي الثاقب وأحيانا اللاذع فإنه كتب للسينما التونسية بلغة تونسية مستمدة من الشارع التونسي بنكهة وتعبيراته

وهمومه الصغيرة وأحسن شاهد على ذلك سيناريوهات أفلام «الكأس» و «دار الناس» لمحمد دمي.

محمد محفوظ عرفته في تونس وكنت صديقا لأخيه المتصف، ومنذ أول لقاء خلت نفسي أعرف منذ ولدت، التقينا في حب السينما والكتابة عنها واشتركنا في بحث مشروع مجلة «شاشات تونسية» (صدر منها 3 أعداد في منتصف الثمانينات).

والتقينا كذلك في حب عبد الحليم وجاك برال موسيقيا وحمادي المقربي والنادي الصفاقسي رياضيا . لقد التقدناه منذ ستة لكنه مازال يعيش معنا ونسير على خطاه .



في السينما التونسية

محمود الجمني

استمدت هذه الأفلام مضامينها من الواقع الثقافي التونسي وداعبت خيالهم كما أنّها صورت على أرض وطنهم ومنها ما قدم باسم تونس في مهرجانات أجنبية ونال جوائز. كما يعتقد البعض أنّ الصور التونسية برزت للوجود أشهرا قليلة بعد ميلاد الفن السابع. ألم تلتقط وتعرض بآماكن عمومية تونسية مشاهد فضاوها تونس وحمام الأنف وسوسة. لقد صور هذه المشاهد معاوتو الأخوين لوميير.

مهما كان الجدل ومهما كان رجحان رأي أحد الفريقين فإنّ ما سيعرض إليه هي الأفلام الروائية التونسية خلال العقود الأربعة الأخيرة. لأنّ تونس تحتفل هذه السنة بمرور أربعين عاما على إخراج أول فيلم طويل من قبل فريق تونسي متكامل كما تحتفل بميلاد أول مهرجان سينمائي دولي بالعالمين العربي والإفريقي منذ أربعة عقود. نعتقد أنّ الأفلام الطويلة التونسية المنتجة خلال الفترة التاريخية الممتدة بين 1966 و2006 تكون مدونة محترمة تهيّئ للدارس إمكانية التحليل والتصنيف.

استطاعت هذه الأفلام التي تقل أو تزيد قليلا عن مائة شريط طويل أن تضفي على نفسها أسلوب معالجة ومقاربة للمواضيع ميزها عن السينمات الأخرى، خاصة ما انتمى منها إلى دول الجنوب. دول تشابه فيها ظروف الإنتاج والاستغلال السينمائي. وهي سينما ترفع شعار «سينما المؤلف» الذي أنتج جدلا حول تعريف سينما المؤلف بتونس فلنقبل به تجاوزا. ولو أنّ النوري

مصطلح السينما التونسية مصطلح نافر وعصي، يندر حوله الإجماع. فهناك من لا يقبل حتى التفوه به، حينته أنّ السينما صناعة لها قواعدها ومركزاتها. منها المختارات على أنواعها ووسائل الإنتاج وكذلك السوق بمكوناتها المادية والمعنوية، بدءا بشبكة الإنتاج فالوزيع والاستغلال وما تتطلبه من توفر رأس مال مادي وبشري تتنوع معه الاختصاصات وتتعاقد ثم تتكامل خالقة حركية منتجة بفضل ما ينظم المهنة من قوانين. كما أنّ كل صناعة حرية بهذه الصفة تخلق ما يسمى أثر تابعا يبرز في الحالة السينمائية من خلال توزيع/خلق أفكار يتبدى في ما يكتب وينشر ويث عن المخرج السينمائي اعتمادا على عدد المشاهدين وشرائحهم العمرية وأجناسهم وأفلامهم المفضلة وغيرها من المؤشرات. كما لا يجب السهو عن أثر تابع آخر تجسده الدعاية للأفلام مهما تنوعت الحوامل.

تطرح السينما التونسية إشكالية ثانيا عند تحديد محاولة ولادتها زمنيا. فريق يربط نشأتها باستقلال البلد وإرساء دولة حديثة المعالم محددا نقطة بداية متشعبة في فيلم «الفجر» لعمار الخليلي سنة 1966 وهو أول فيلم روائي طويل. أمّا الفريق الثاني فيقتصر إلى تحديد زمني آخر يعود بنا إلى سنة 1922 لما أخرج حينها شمامة شيكلي شريط «زهرة» ثم أعقبه بفيلم «عين الغزال» سنة 1924. كما يعتبرون عياوين مثل «جحا» و«حميدة» و«خلخال ذهب» أفلاما تونسية ولو أخرجهما أجانب.

معبّر عن هذا النوع من السينما وهي أفلام أثبتت على تمجيد القائد السياسي محرك الجماهير. نقض هذا نمجه في فلم سجنان سنة 1974. يقدم المخرج عبد اللطيف بن عمار قراءة أخرى للتاريخ: بنجم التحرر الوطني عن الجماهير العادية فهي التي تصنع الأحداث وتتحكم بحرياتها فتوجهها حسب مشيئتها سواء انتظمت داخل هيكل يمثلها أو تصرفت بعفوية. لم يذكر المخرج بل لم يلمح إلى «المجاهد الأكبر» مبرهنا في ذلك على قراءة عملية للتاريخ.

سينما المقاربة الاجتماعية :

لعل أبرز فلمين أشارا إلى عدم التوازن بين المدينة والريف وما الحزب عنه من نزوح نحو المدينة هما «وغدا» لإبراهيم باباي و«شمس الضباع» لرؤسا الباهي. لقد بين هذان الشريطان المشاكل الاجتماعية والاقتصادية سواء كانت ميبا أو نتيجة لظاهرة النزوح وتغيير نمط العيش والانتاج. يمزى التزوح في فلم «وغدا» إلى جاذبية المدينة وما يجني/حوله من وهم بعد أن عز العيش في أوطان هادئة السكان مطالبين بنصيبهم من الحياة، وما هذه المطالبة إلا دليل على المفارقات بين الريف والحضر. لئن ذهب القرويون إلى المدينة بعد أن نضب مصدر الماء فإن قروئي «شمس الضباع» غيروا نمط حياتهم بعد أن حل مستثمرون أجانب وحولوا فضاء الصيد البحري إلى مركز سياحة واستجمام، المحصلة تحول بعض الصيادين إلى عملة فانهار نمط عيش واقتصاد كان سائدا. لقد طرح الشريطان التناقضات والتمزق الذي يعيشه المجتمع التونسي بعد خروجه من نظام الاقتصاد المسير إلى نظام ليبرالي. ليس التمزق حكرا على المجتمعات القروية فهاهو شريط «تحت مطر الحريف» لأحمد الحشيش يصور بأمانة تمزق عائلة نتيجة تقرير شاب بالفئة مريم فيوقعها في المحذور الذي أدى إلى تفكك أوصال العائلة بعد هرب الشقيق الأكبر واختفاء الفتاة اتقاء للفضيحة. يدين هذا الفلم رياء مدينة بل مجتمع، ويعري ظروف المرأة فيها.

بوزيد أوفر السينمائيين إنتاجا لأنه أخرج ستة أفلام طويلة، بينما من زملائه من انتظر أكثر من عقدين لينتج فلمه الطويل الثاني وبعضهم غادر حلبة الإنتاج نهائيا مكتفيا بفلم واحد وإن عد علامة مضيئة بل مؤسسة في السينما التونسية ألا وهو حمودة بن حليم.

مهما كان عدد الأفلام المنتجة من قبل عدد المخرجين التونسيين أو معدل إنتاج الفرد الواحد منهم فإن ما يمكن استخلاصه يتمثل في تعدد الرؤى بتعدد المخرجين. كل مبدع له أسلوبه في النظر وإن أجمعوا على أن يكونوا شاهدين على ما يحوم حولهم وأحيانا متحدثين بجرأة - بعضهم على الأقل - عن أسيائهم الصخرى والحليمية رغم ما يحف بهم من آراء مسيقة ورواسب ثقافية واجتماعية مازال كمنونها يقاوم التطور والحداثة. هنا تكمن طرافة السينما التونسية. أفلام متنوعة المواضيع، مختلفة المشارب والمقاربات رغم شخ الإنتاج الوطني.

بدیهي أن كل تصنيف ليس حصريا وهو يعتمد على البعد الغالب في الشريط. كما أنه لا يمكن أن يكون نهائيا إذ الفلم الواحد قابل أن يصنّف في أكثر من حيّاة. لقد وجب التنبيه حتى لا يشكل على المقاريب نوع من التدخل. لا يعتمد تصنيفنا هذا عد الحديث عن النوع في المواضيع على مؤشر زمن إنتاج الشريط وإن ذكرنا أحيانا سنة الإنتاج فهي مؤشر يصلح حينما نعلم أن كل عمل فني هو وليد ظروف ومناخ اجتماعي واقتصادي وثقافي بل وسياسي معين. وهذا المؤشر لا يعتمد في حالات أخرى. لن نحتاج كثيرا على مؤشرات التصنيف إذ المهم ما يمكن أن يجمع بين فلم أو أكثر من منحنى مشترك. ستسقط بعض العناوين وبعض أسماء المخرجين ليس قصدا، وإنما مقتضى الحال لا يسمح بذلك فهي محاولة تصنيفية لا تتطلع إلى مصاف البحث الأكاديمي ذي الصرامة في التصنيف والتحليل.

سينما الفضال الوطني :

تعدّ أفلام عمار الخليلي «الفجر» و«الفلاة» خير

سينما الفرد :

ليس تعسفاً أن نُرجع بروز مفهوم الفرد في السينما التونسية إلى فلم «خليفة الأقرع» لحمودة بن حليمه هذا الفرد الذكر، أما الفرد الأنثى فأتته ظهر مع «صراخ» لعمار الخليلي. عندما نتحدث عن مفهوم الفرد فنحن نؤكد على طغيانه كمفهوم أثر فيما تلاه من أفلام. صرح لنا النوري بوزيد في مقابلة أجريتها معه: «أني أجد بنوة filiation بين «خليفة الأقرع» وبطل قلبي «ريح السد» هما شخصيتان هشتان لهما جانب أنثوي.

الفرد علامة مميزة في الأفلام التونسية سواء أكان صبرة في «السامة» لنانجة بن ميروك أو يوسف في «صافح من ذهب» أو علياء في «صمت القصور» أو عزيزة في شريط «عزيزة» أو مختار أو نورا العسي في فهم «عصفور سطح» لفريد بوغدير. ليس الفرد بمعنى البطل الذي تدور حوله الأحداث فهو الذي يحررها ويتحكم مسارها ويوجهها كيفما شاء وإنما الفرد - قبل كل شيء إنسانية ونفسانية واجتماعية يتفاعل المتفرج ويتماهى معها مما يخلف تعاطفاً ثم عواطفاً وهي وظيفة الفن السابع.

سينما الحيرة والتمزق :

الحيرة سواء نجمت عن رد فعل وجودي إزاء العيش ضمن مجتمع بيرقراطي ومخادع في فلم «مختار» للصادق بن عائشة أو التمزق الثقافي الذي تعيشه عائلتان الزوجتان فيهما أجنيبتان. مصدر الفلق والتأزم خارج عن إدارة عائلتي حامد وشمس الدين في فلم «حكاية بسيطة» لعبد اللطيف بن عمار، فبالنسبة إلى العائلة الأولى ينشأ الفلق من بيئة لا تعترف للمرأة ببعض الحريات. بينما يتأتى التأزم من داخل العائلة الثانية بعد أن انتحرت أخت شمس الدين السينمائي. يتخلل هذا الأخير عن الشريط الذي يعتزم إصداره، يعتقد أن السينما عمل شخصي لا يحتاج إليه من نوى إعداد شريط عنهم: العمال المهاجرون.

سينما التحرر والانعتاق :

قد يتبدى التحرر من الداخل كما هو الشأن لبطلي «العرس». هاهنا يواجهان بعضيهما البعض بل بالأحرى يواجه كل منهما نفسه وكأنه أمام مرآة ينظر عوراته فتجلى له مخلصه إياه من عاهاته النفسية والسلوكية. يتخلص البطلان من عبء ثقیل يكون بداية انطلاقه جديدة. أما شخصيات بعض الأفلام الأخرى كعلياء «في صمت القصور» وصبرة في «السامة» والهاشمي في «ريح السد» ورملة في «يا سلطان المدينة» للمصنف ذويب ويوسف في «صافح من ذهب». فهي تسعى للانفلات من كل انغلاق مادي أو معنوي. تمثل الجانب المادي تلك الفضاءات داخل أبواب محصنة وراء أسوار المدينة. كما تجلّي الانغلاق المعنوي في ذلك الارتباط الثقافي والنفسي للشخصيات فهذا يجر وراءه جنسيا (هاشمي) وتلك تبحث عن أبوة مجهولة (علياء) وأخرى ترزح تحت تمييز ونظرة دونية للمرأة سواء داخل القرية أو في رحاب الجامعة (صبرة) وآخر أثقله ماضيه الفكري (يوسف) فإذا ذاكرته متعلقة تفعل فعل السجن الذي هي منه بل أكثر.

تسمى هذه الشخصيات نحو التحرر من رقة الفضاء أولا فتتغيره سواء ذهبت بعيدا كصبرة التي تخطت الحدود أو بإعادة خلق الأيروس Eros لدى هاشمي أو تحقيق الذات كما فعلت علياء أو بالحكم كما هو الشأن لرملة. السينما فن التحرر باستحقاق وهو ما يجعل أشرطة تونسية أخرى تدخل ضمن هذه الحانة لكن كما ذكرنا في بداية الصفحات لا يمكن تناول جميع الأشرطة بالتصنيف.

سينما نسوية في المقام الأول :

انتصرت الأفلام التونسية للمرأة سواء كان المخرجون رجالا أو نساء. عدواة النساء لا مجال لها في السينما التونسية. قد يصحح العكس. الأب في الأفلام التونسية سلمي أو مغيب. إن حضر في أول الشريط فسرعان

و«عبور» رائعة محمود بن محمود. ينبذ هذان الشيطان العبودية وينفضحاتها كما يدعو لاحترام الآخر وإعلاء قيمة الذات البشرية.

سينما الأقليات :

نادرة هي الأفلام في بلدان العالم الثالث التي عاجلت قضايا الأقليات العرقية أو الدينية وأبرزتها في صورة إيجابية. ولعل السينما التونسية - وبدون مبالغة - فاقت سينمات دول الجنوب في هذا المجال فكل من «ريح السد» للنوري بوزيد و«حبيبة سيكة» لسلمي بكار و«صيف حلق الوادي» لفريد بوغدير هي أفلام تبرز الآخر في صورة إيجابية وإن اختلف دينه أو لونه أو عرقه عن أهل تونس. لقد أثنت هذه الأفلام على الدور الحضاري لهذه الأقليات وإسهاماتهم الفكرية والثقافية ولم تهمطهم حقهم. وفي هذا أرقى مظاهر التسامح وأنبث الدعوات للتعايش.

سينما الكوميديا :

الكوميديا ضرب من ضروب الأفلام لها مريدوها، ولا أحد يشك في نبل وطاقاتها الترفيهية والتفيسية. وإن لم يكثر عدد أفلامها بتونس فإنها لم تغيب عن المشهد السينمائي لبلدنا مستلدين على ذلك بكل من «فردة ولقات أختها» لعلي منصور و«التفزة جاية» للمصنف ذويب.

سينما عمادها المخيال والشاعرية :

نصّفت في هذه الحفنة أفلام الناصر خمير. لقد استلهم هذا المخرج الإرث الحضاري العربي الإسلامي وتحمّلهما ما كان منه أندلسيا ونهل كثيرا من التصوف فإذا بأفلامه منفردة سواء بسيناريواتها أو ديكوراتها أو ملايس شخصياتها أو أساليب المعالجة التي تطغى عليها الشاعرية. نضيف إلى ما ذكرنا، نعتقا «مغامرات مملوك» لعبد الحفيظ بوعصيدة و«مجنون ليلى» للطبيب الوحشي. مهما تعمقنا في

ما يخفني تاركا المجال للألم رمز الشجاعة والتضحية. نستدل على ذلك بشخصيات الأم في كل من «تحت مطر الخريف»، «أم عباس» و«السيدة» والقائمة تطول.

قدّمت السينما التونسية المرأة في صورة إيجابية فهي متناضلة من أجل إيراد الذات والدفاع عن حقها في العمل والحب والوجود والتعلم... لا يمكن في هذا المجال إلا ذكر بعض الأفلام مثل «حلو ومر» و«مجنون ليلى» و«موسم الرجال» و«بنت فاميليا» وليس صدفة أن تكون عناوين بعض الأشرطة أسماء نسوة مثل «فاطمة 75» و«عزيزة».

سينما الحركة :

يمكن أن تمثل الأفلام التالية ضربا لم تألفه السينما الوطنية من قبل لاعتمادها على الحركة تاركة منحى جديدا بمائل ماهو معروف في السينمات الأخرى ف«بدوين هاكم» لنادية الفاني يتطرق إلى اعتماد الحواسيب ولغتها في عمل المخابرات والمخابرات المضادة وفق نسق سريع تلمية طبيعة الوظيفة وخصوصية الأداة المستعملة. أما «أوديسا» للمرحوم إبراهيم باباي فهو يعالج أوفش أسلوب إثارة بوليسي كيفة ملاحقة مهربي الآثار، أما الشريط الطويل الأول «بين الوديان» لخالد البرصاوي فقد حاكى أسلوب كل من هتشكوك في فلمه «الموت في الأقباب» والمخرج الأمريكي كويولا في «القيامه الآن» جاءت حركات الطائرة السمية وإقلاعها ومحاولات تعقبها بطل فلم «بين الوديان» في عديد المشاهد مذكّرة بالفلمين المذكورين.

سينما الهجرة :

لم تعالج السينما التونسية القضايا الداخلية فحسب بل اهتمت بمشاكل وراء حدود الوطن تعرض لها المهاجرون كما أبداه فلم «السفراء» للناصر القطاري الحائز على التانيت الذهبي لأيام قرطاج السينمائية دورة 1976

قابضون على الجمر لم يأسوا ولم يهنوا في زمن
تكاثرت فيه الصعوبات وندرت فيه قاعات العرض
وانتصت الأقراص المضغوطة والمضائيات مقلصة من
عدد محتي السينما مما جعل القطاع يوزح تحت أعباء
ليست قليلة ولا هينة في الأصل.

التصنيف فإن بعض النقص يعتري عملنا لن نوفي
الأفلام التوسية حقها ولا أصحابها أيضا. كثيرون
هم الذين لم نذكرهم لا سهوا ولا استنقاذا من
أعمالهم وإنما كما أسلفنا لطبعة المقام. المخرجون
التونسيون جديرون بالاحترام. غالبيتهم متاضلون



التربية السينمائية في تونس :

الواقع و الآفاق

حسن عليلش

المشاهدين وأن لا تقتصر على فئة معينة أو وسط معين باعتبار أن السينما في جماهيري. لكن من الطبيعي أن تجد هذه التربية أرضية خصبة لدى المعلمين والمتقنين عموما. لذلك تضافرت مستوى الذين يتفعنون بشكل أو بآخر بهذا النوع من التاطير مما يحتم ضرورة القيام بتربية الناس سينمائيا على نطاق واسع. إن للسينما التي تبقى في أشكال التعبير بالصورة تأثيرا كبيرا على المجتمع وتكون على تنقيف الإنسان وتوعيته والرفع من مسئوله الاجتماعي. كما أنها في استطاعتها التلاعب بعقله ووجدانه وهويته. من هنا تأتي قيمة التربية السينمائية باعتبارها نوعا من التاطير والإرشاد أولئك نوعا من الحماية يخص جمهور الفئ السابعة وفي مقدمته الأطفال واليا فعون. وتختلف التجارب على أن هذا النوع من التربية الفنية يتم إما عبر التنشيط الثقافي من خلال نوادي السينما أو ما يشابهها من فضاءات توفر حرية أوسع أو عبر مؤسسات التعليم التي توفر تكوينا أكثر جدية واختصاصا.

ولقد تبين الآن أن المدرسة لم تعد الوسيلة الوحيدة لتربية الأطفال والشباب، وأن المساحة الوقتية التي يقضونها في مشاهدة التلفاز كافية لتجعل من التلفزة وسيلة تربوية إضافية شديدة التأثير. من هنا تأتي أهمية

من خصوصيات المشهد الثقافي التونسي وجود تقاليد غريفة في التربية السينمائية أو التربية عن طريق السينما. ولقد انتشرت هذه التقاليد في البداية في إطار الفضاء الجمعياتي وذلك منذ الخمسينات ثم امتدت إلى المؤسسات التعليمية العمومية والخاصة. ولعل أبرز ما حدث في السنوات الأخيرة في هذا الشأن بحث وزارة التربية والتكوين نوادي السينما المدرسية التي أطلقت منذ ديسمبر 2002. وليس هناك من شك في أن التربية السينمائية التي تأثرت بالتجارب الأوروبية والفرنسية بالخصوص لعبت دورا هاما في تكوين أجيال متلاحقة من اكتساب الثقافة السينمائية وفي بروز الجيل الأول والثاني من السينمائيين والنقاد والتقنيين في الميدان السمعي البصري.

ماذا يعني مفهوم التربية السينمائية ؟

هي نوع من التنقيف المستمر يهدف إلى رفع مستوى المشاهد بحيث يرتقي من درجة المشاهد العادي إلى درجة المتفرج الواعي، أي المدرك لخصوصيات الخطاب السينمائي والقادر على فهم دلالاته وبعده الجمالي والإنساني.

ويفترض أن تشمل التربية السينمائية أكبر عدد من

التربية السينمائية باعتبارها نوعا من التثقيف يسمح للمتفرج بامتلاك نوع من اليقظة والحيوية أمام الصورة والقدرة على مساءلتها ونقدها.

كيف مورست التربية السينمائية وابن؟

مرت مسيرة التربية السينمائية بمرحلتين: المرحلة الأولى هي بلا شك جمعياتية بما أنّ الجمعيات السينمائية أخذت على عاتقها وحدها هذه المهمة في الوقت الذي لم تول أي من المؤسسات التعليمية اهتماما يذكر. ويتعلق الأمر بجمعيتين عريقتين وهما الجامعة التونسية لنوادي السينما والجامعة التونسية للسينمائيين الهواة. وبينما انطلق نشاط نوادي السينما في تونس منذ الخمسينات وشمل أهم المدن وحتى القرى برز أثناء السبعينات نشاط نوادي هواة السينما الذي انتشر هو أيضا بسرعة لتتواصل هذه الأنشطة إلى اليوم. وتقوم هذه النوادي بعروض أسبوعية مشفوعة بال نقاش ولا تعرض إلا الأفلام الجيدة أما الأفلام التجارية فهي مرفوضة قطعيا وبذلك تمكنت أجيال من المحبين للسينما من التعرف على أرقى الأفلام العالمية والعربية والإفريقية وهي أفلام تحظى بالأولوية قبل الأفلام الواردة من أوروبا وآسيا وأمريكا. ولقد ازدهر نشاط هذه النوادي في السبعينات إلى درجة بلغ عددها الثمانين ناديا بينما ارتفع عدد المنخرطين فيها إلى حدود خمسين ألف متخراط وذلك رغم المنحى السياسي الذي طغى أحيانا على حساب الجانب السينمائي. ويعترف جل السينمائيين والنقاد التونسيين بفضل نوادي السينما عليهم إذ أنهم اهتموا بالفن السابع واكتشفوا أكبر المخرجين واستوعبوا العديد من المفاهيم السينمائية في هذه النوادي. كما يدرك الآلاف أن ما يملكونه من الثقافة السينمائية هو نتيجة مباشرة لمشاركتهم في أنشطة نوادي السينما.

ومن ناحية أخرى يتعلم المنخرطون في نوادي السينمائيين الهواة المبادئ الأولى في استعمال التقنيات السينمائية بما فيها كتابة السيناريو والتركييب والخراج والتمثيل أيضا كما مارسوا في إطارها تجاربهم السينمائية.

ولقد بقي عدد هام من تلك الأفلام في الذاكرة نظرا لقيمتها الجمالية وجرأة مضامينها ويؤكد الكثير من المخرجين والتفنيين بأن انطلاقهم الأولى تمت في هذه النوادي. ولئن قلّ إشباع نوادي السينما منذ التسعينات فإن نشاط الهواة تواصل على نفس الوتيرة تقريبا وبرز أحياء عدد من الشبان الذين أخرجوا أفلاما واعدة جدًا. وقد نظمت كلتا الجمعيتين باستمرار ترنصات وطنية وجوهوية لتكوين كوادرها ومشتطها علما وأن العديد منهم التحق فيما بعد بمختلف المهن السينمائية، مسددة حاجياتها المالية من المنح التي تستندها وزارة الثقافة لكل منهما.

وقد تدعم مجهود الجمعيتين بتأسيس الجمعية التونسية للنهوض بالتقيد السينمائي سنة 1986 التي أثرت في حركة التثقيف السينمائي بفضل ما قامت به من أنشطة، مركزة جهودها على تكوين المنخرطين فيها في ميدان التقيد السينمائي.

أما المرحلة الثانية فهي مؤسساتية ولقد انطلقت بفضل المبادرات الفردية التي قام بها بعض الأساتذة الجامعيين كالأهادي خليل (1988) والطاهر الشخاوي (1992) أو بعض المبادرات التعليمية الثانوية وهي مبادرات سينمائية تمت بالفصائل التعليمية ثم تطورت المبادرات فما بعد لكي يصبح الفن السابع مادة تكميلية تدرس في بعض الكليات. وشهدت التسعينات من القرن الماضي نقلة نوعية بتغير فكرة المخططين للبرامج البيداغوجية في التعليم العالي للسينما والصورة بصفة عامة. وأصبح هذا الفن يدرس في مختلف المؤسسات الجامعية ثم تم بعث مؤسسات متخصصة في تدريس السينما وهكذا ارتفع عدد الطلبة الذين يتلقون تكوينا أكاديميا في هذه المادة فضلا عن اتفاههم بالنشاط الموازي الذي يمارس خارج أوقات التدريس.

لكن المتخرج الذي عرفته التربية السينمائية حدث في مطلع الألفية الثانية مفتح آفاق عمل كبيرة في هذا الميدان، وهو التوجه الجديد الذي أقرته وزارة التربية والتكوين في سياستها التربوية والذي يعطي للتنشيط الثقافي المدرسي عامة والتنشيط السينمائي بالخصوص

دورا هاما في تكوين التلاميذ وصل مواهبهم وأذواقهم الجمالية. وفي هذا الإطار تطلق برنامج نوادي السينما المدرسية الذي يطمح إلى بعث نواد في كل المؤسسات التربوية التابعة للوزارة وقد اعتمدت الوزارة في ذلك على الشراكة مع الجمعيات السينمائية التي تمتلك خبرة كافية في ميدان التثقيف السينمائي في أوساط الشباب وفي مقدمتها مهرجان سوسة الدولي لفيلم الطفولة والشباب. ولقد شمل البرنامج إلى حد الآن ما يقارب 800 أستاذ ومعلم تم تكوينهم من طرف أهم المدرسين للسينما في تونس كما شاركوا في مختلف المهرجانات السينمائية. وقد نظمت أكثر من 20 ظاهرة سينمائية تشيطية وتكوينية داخل المدارس ولإعداديات والمعاهد وانتقل نشاط النوادي من فهم الأفلام ونقاشها إلى إخراج الأفلام والتعبير بالصورة ما ساعد على بعث المهرجان الوطني للصورة والسينما في الوسط المدرسي وهو مهرجان سنوي ينتقل بين الولايات

هنا وينبغي التذكير بأن التربية السينمائية التونسية مرت بفترة أخرى وهي قناة النقد السينمائي. ولقد برز بعد الطاهر شريعة نقاد كثيرون لا شك أنهم فعلوا من مستوى قراء الجرائد والمجلات المختصة وكيفوا فهمهم للفن السايح أمثال فريد بوغدير وعبد الكريم قابوس والطاهر الشبخاوي والهادي خليل وسيميرة الدامي وغيرهم من الذين كتبوا باستمرار في مجالات عدة تخص السينما وسخرها أفلامهم للدفاع عن السينما التونسية والعربية والأفريقية والتعريف بها. ولئن كانت الحركة النقدية ناشطة طيلة السبعينات والثمانينات إلا أنها تقطعت نوعا ما في السنوات الأخيرة لكن تجدد الملاحظة إلى أن الهادي خليل بدا وكأنه أكثر حرصا من الآخرين على مواصلة الكتابة النقدية والتعمق فيها والدليل على ذلك أنه أصدر العديد من الكتب القيمة في مجال النقد السينمائي.

وفي سردنا لتاريخ التربية السينمائية في تونس لا يجب أن ننسى الدور الهام الذي لعبته ولا تزال المهرجانات السينمائية فتاثير لمهرجان قرطاج السينمائي،

على عديد الأجيال التي واكبت دوراته جلي ولقد اختص المهرجان بكتافة جمهوره وبعده النقاشات التي تستقطب جمهورا غفيرا من المهتمين بالنقد السينمائي. وينطبق الأمر كذلك على المهرجان قلبية الدولي للسينمائيين الهواة الذي يؤمه الشباب الهواة للسينما. لكن المهرجان الذي اختص بالتربية السينمائية هو بلا منازع مهرجان سوسة الدولي لفيلم الطفولة والشباب الذي بعث سنة 1991 والذي تميز بتنظيم الملتقى الدولي للشباب وهولم تلتقى يستقبل ما يقارب 400 مشارك من شباب تونس والحاج يشتركون في عشرات الورشات التكوينية طيلة المهرجان.

كما يعمل المهرجان على تطبيق برنامج نوادي السينما المدرسية في إطار الشراكة التي تربطه بوزارة التربية والتكوين وهو الذي يشرف على غالبية الدورات التكوينية والتظاهرات التلمذية كما أنفتح نشاطه على الوسط الطلابي وذلك بالتعاون مع ديوان الخدمات الجامعية بالوسط

ماهي الآفاق ؟

واخيرا يمكننا القول إن تونس تقاليد عريقة في ميدان التربية السينمائية ولئن انطلق هذا النشاط بداية بمشاركة الجمعيات المدنية الناشطة في السينما فإن مؤسسات الدولة أخذت فيما بعد على عاتقها مهمة التكوين الأكاديمي. إن هذه التقاليد التي كانت مفيدة جدا ينبغي أن تتواصل وتشمل مستقبلا الأجيال التي تستهلك الصورة بكثافة وهي أجيال ستبقى عرضة للتأثير السلبي للسينما والوسائل السمعية والبصرية الأخرى ما لم تملك ما يلزمها من ثقافة الصورة والقدرة على نقدها ولا شك أنه على ضوء التجربة السابقة ستؤثر التربية السينمائية بكل أشكالها إيجابيا على مستقبل السينما التونسية ذلك أنه بفضل نشر هذا النوع من الثقافة الفنية لدى الأوساط سيزداد عدد المحبين للسينما في صفوف الشباب حاليا وسيقبل مزيد منهم على المؤسسات التي تدرس مختلف

والمهم في المرحلة القادمة هو أن نرفع من مستوى التنسيق والتعاون بين مختلف الأطراف المعنية بالثقافة السينمائية، وأن نطور البرامج التعليمية السينمائية، وأن نعمل أيضا على مزيد النشر للثقافة السينمائية والسمعية والبصرية في كل الأوساط.

المهن السينمائية، ولعلنا ستكون جمهوراً جديداً يقبل على المشاهدة الجماعية في القاعات. فليس هناك من معنى في أن ننتج مزيداً من الأفلام التونسية أونستورد الأفلام الأجنبية في غياب جمهور واسع لا يقبل على العروض في القاعات. ويفضل هذه التربية يمكننا تكوين سينمائيين ونقاد جدد للمستقبل.



من ذاكرة السينما التونسية أفلام الريادة فيلم «مختار» للصادق بن عائشة

الهادي خليل

متعشش للثقافة والعلم، والتسامح، مستعد للتغاضي عن جراح الماضي ونسيانها.

يُصور فيلم «مختار» وجوها معروفة في الأوساط الثقافية والأدبية والفنية التونسية في أواخر الستينات وقد أعطاهم أدوارا تتوافق والوظائف التي تشغلها في الحياة اليومية.

«فرض» الصادق بن عائشة خريج المعهد العالي للدراسات السينمائية بباريس (IDHEC) نفسه خلال السنوات السبعين سوائ بصفته مكمبا لأفلام من الطراز الأرقى مع الشركة التونسية للإنتاج السينمائي (السّانابك) و«الأحداث التونسية» (Les actualités tunisiennes) أو مع التّلفزة الوطنية. وقد صوّر الصادق بن عائشة فيلمين قصيرين «رسالة» (1966) (Une Lettre) و«عندما يتسلّى الفكر» (1967) (Quand l'esprit s'amuse) قبل أن ينجز سنة 1968 أول أفلامه السينمائية الطويلة. وقد أخرج سنة 1969 فيلما وثائقيا لامما بعنوان «عراك الجمال» (Combat de chameaux). ولكنّه لم يتمكن من إنجاز فيلمه السينمائي الطويل الثاني «عارضة الأزياء» (Le Mannequin) إلّا بعد عشر سنوات.

يحتلّ فيلم «مختار» من الأفلام التونسية موقع العمل الأساسي. بل إنّنا بإعادة مشاهدة هذا الفيلم نسترجع فترة المراهقة والشباب والأحلام المجنونة، نعترف بالجميل للرواد ونغمزنا مشاعر الفخر نعترف كذلك بخصوصية فترة رائعة عاشتها تونس في السنوات التي شهدت أحداث 1968: عالم مهمم بالأدب والشّما والصحافة والإذاعة والتّلفزة، عالم يتوقع نشاطا ومشاريع ورؤى، عالم الفرنكفونية التي كانت بصدد البحث عن مقوماتها رغم أنّها أعلنت عن نفسها قبل أن تدركها أهوال أزمت الهوية، عالم مقاهي تونس المعاصرة حيث يتصبّب كتاب وفنانون متضامنون رحماء في ما بينهم، عالم تلفزة وطنية عارقة في خضم المياثر لأول برامجها الثقافية والتنشيطية، عالم الاختلاط في المعاهد والمدارس والأماكن يهيجنا ويطمئنا في آن، عالم المرأة التونسية وهي في طليعة كلّ التّحديات والتطلّعات، عالم جالية المدرسين الفرنسيين، سواء منهم العارفون بالسينما أو الجاهلون بأصولها، أولئك الذين لن يستطيع أحد تقدير فضلهم وتأثيرهم الإيجابي على روح شعب

وجوه نسائية :

نرى في أحد المشاهد التي تفتح الفيلم امرأتين، إحداهما شابة رشيقة القوام بزي أوروبي والأخرى تناهر الأربعين تلتحف السّمفاري. نراهما وهما تخرجان من محل تملو أحد أبوابه البوورية لآلثة كتب عليها بالإنجليزية «NEW STORES». يعبر هذا المشهد العام وحده عن كل ما كانت تعانيه تونس في ذلك الوقت: بلد يقع عند منتصف الطريق بين الأصالة والحداثة، يتسم بالتنوع ويمتاز بالطموح. وفي مشهد أكثر قربا هذه المرة، نرى فتاة طوّق خط الكحل حاجبها وهي تجلس إلى طاولة في فناء إحدى المقاهي المزدهجة (لا أدري إن كان معنى تونس أو معنى باريس). تحرق متفرسة في الكاميرا وقد ارتسم على قمها مشروع ابتسامة كلّها مكر وتواطو، تخرج من حقيبتها اليدوية امرأة صغيرة وتأخذ في التّزين علنا. ولم تكفها تلك الحركة فقامت بحركة أخرى أكثر وضوحا، نرافقها دائما الابتسامة اللطيفة الوديمة نفسها: راحت تلتحن سيجارة بيضاء تنطّ مخامل دخانها في الهواء. وكأنّها كانت تجد متعة في الإستعراض أمام من كانوا يصوّرونها.

أمّا في الجامعة التونسية فثمة الفتيات والفتيات جنبا إلى جنب. كانت عيون الطّلبة متبّهة تتلألأ، وتظهر إحدى الطالبات ترتدي قبّعة بيضاء ونظارات تصفي عليها مظهر مفكر مبتدئ. كان موضوع درس الأدب الذي تقدّمه أستاذة فرنسية (لا يرى وجهها في الفيلم) حول روايات طبعت بطلاتها الأذهان، مثل الأميرة دي كلاف لدماد دي سيفيني (La Princesse de Clèves) ومدام بوفاري لفلوير (Madame Bovary). وعندما حان وقت توزيع العروض، طأطأ الذكور رؤوسهم ولم تتمالك أستاذة الفرنسية نفسها فلاحظت: «بالطبع، تأخذ البنات المبادرة كالعادة». وفي لقطة أخرى تدور في أروقة التّلفزة التونسية، تسجل المطربة المتأنقة زهرة سالم أغنية عاطفية تحت إشراف المنتج خالد التلاتلي. هكذا نرى بكل تأكيد المرأة في تونس، حديثة العهد بالاستقلال، تجسّد الجرأة كما تبيّنه اللقطة الضامطة التي

نرى فيها قاعة انتظار مجلّة مشهورة على السّاحة تنضّل من أجل المرأة وتديرها فائزة غشام، فيها نرى فتاة تلس تنورة قصيرة جدا تظهر دون أي استئذان ساقين جميلتين تحت أعين رجال مفتونين مرتبكين في الآن نفسه.

تدافع رواية «هند وفاروق» التي نشرها مختار (طارق بن ميلاد) عن قضية النساء، وهو يلعب في الفيلم دور كاتب فرنكفوني في العشرين من عمره مغرم بالفلسفة والأدب الفرنسي. وتحكي هذه الرّواية السّاجحة التي تبناها «الاتحاد النسائي» قصة طفل وطفلة شرعا في بحث مجلة تهتمّ بحياة الشّباب في الأواسط المدرسية، وتحاول أن تعكس مشاغل التلاميذ في علاقة بعضهم ببعض وفي علاقتهم بأساتذتهم، في أسلوب يميل إلى الكاريكاتور والدعابة. أمّا الرّواية الثّانية التي شرع مختار في كتابتها قبل أن يتحرق فتزسم بورترية فتاة تعمل عند متعاقدين فرنسيّ وتختزل اللقطة المفتوحة التي يختم بها الفيلم أحسن ما يكون دقّة التحليل ووجاهة النظرة التي تسقطها المرأة على جماع مجتمع متغير وكذلك التحوّلات التي تتبّها من خلال توجّهات مباحث السينما التونسية. فيعدّ دس الكاتب بشاب، تقوم بطله رواية مختار الناقصة، وهي حزينّة غامضة الوجه، بجولة على المرتفعات التي تشرف على أحياء الملامين المكتظة بالسكان. وتتمتع حينها زاوية تصوير اللقطة في حركة بنورانية بطيئة لهذا العالم المجهول المبهّم من مدينة تونس.

إنّ الحديث عن الشّباب الأمي ومشاكل التّواصل والإبداع التي تواجهه مفيد بالطبع. لكنّ الوقت حان كي نتولّع السينما التونسية النّاشئة في خفايا المجتمع وتستحضر الوجه الآخر منه. فهل مستمكن من ذلك؟

رسم حيّ لحقبة زمنيّة :

إنّ السيناريو الذي كتبه المنتج بالاشتراك مع فريد بوغدير النّاقد السينمائي الشّاب، يفصل عدّة مستويات متكاملة ومتجاوبة: يصوّر عالم الفكر والفنّ في العاصمة التونسية، الذي يتجندّ لكريم رواية «مختار» وقد أصبحت

اهتمام مثلما تؤكد تلك اللقطة المتعلقة بأحد الاجتماعات في إحدى قاعات الكلية، نرى بعض الشبان لا يقطعون عن الترتة والهراء حول برنامج نشاطاتهم المقبلة.

لا يحب مختار النضال ولا الحركات البقائية. إنه شخص لا يرفع صوته أبداً ولا يظهر ما بداخله من تفرّز ولا ثورة، فيعطي انطباعاً بأنه يخضع للأحداث ولا يؤثر فيها. ولكنه ليس غفلاً عن خطابات اللياقة والتأديب وكلام المسؤولين عن الثقافة ولا عن الحشع التجاري القيمين على مصالحه. وقد كان له مناسبات مساع قام بها لإعداد روايته «هنة وفاروق» للسمتا، حوار مع مصطفى الفارسي، المسؤول الأول عن الساتباك (الشركة التونسية للإنتاج السينمائي). قدّم له الفارسي محاضرة طويلة في لغة فرنسية سليمة أمطره فيها بالتهاني والمباركة والوعود بالدعم التقني. بل اقترح على مختار حتى أن يلعب الدور الرئيسي في الفيلم. ولما شاهد النسخة الأولى اعتبر الفارسي أن «تمثيل مختار مصحّح عديم المصداقية» ووقع بذلك التخلي عن المشروع.

في ذات الوقت الذي تأسس فيه السمتا التونسية وجودها تنضمّ الفريضة كي تبين للمصاعب والعرايل التي تعترضها منذ 1968، أصبح شاب حديث عهد بالتخرج من المعهد العالي للسينما (IDHEC)، يحفر الأرض تحت أقدامه من فرط الترقّي إلى التحرر والمبادرة مثل الكثير من زملائه، إلى أنه يشعر بالضيق في مؤسسة سينمائية حكومية غير قادرة على تمويل ذاتي لمشروع واحد، وهي تشغل أعضاها دون مقابل مناسب. هذا التحدّ المبطن لا ينكر ما وفّره الشركة التونسية للإنتاج السينمائي (الساتباك) التي قدّمت الكثير للمسينما التونسية. لكنه يشير إلى التأثيرات الماكرو للبيروقراطية الإدارية التي تهدّد بشلّ الطاقات وإحباط المواهب. فاندفاع الشباب ليس مكبوحاً بسبب الكبت الشخصي فحسب، بل كذلك بسبب محيط تتحكم فيه أكثر فأكثر متطلبات المال. فوالدا فاروق وهندة مثلاً يرغبان في تحويل المجلّة التي بعثها إيتانها إلى مؤسسة تجارية.

هكذا يبقى لفيلم «مختار» الفضل في استباق صراع الأجيال والتّيه إلى المخاطر التي تتهدّد كل مشروع ثقافي وفكري.

والجّة مشهورة، ويبحث الحياة في شخصيات رواية الكاتب الشاب ويعيد تشخيص بعض تطلّيات مسيرتها، وتقوم من وقت إلى آخر بالنظر إلى هاتين القصتين المتداخلتين المتصهرتين بتوغل وثائقي في الحياة اليومية للعاصمة التونسية الشّبيعة المتعدّدة الأبعاد. ويبدو لأزل وهلة أنّ هذا التناظر السردّي والتداخل بين الواقع والخيال يخيّر ويزجج، ولكنهما يؤكدان بوضوح الحماسة التي عمّرت تلك الفترة المتحفّزة المتمثلة في إدارة تصوير كل شيء بما في ذلك الأشخاص المجهولون أو حالات الاضطراب النفسي التي تدفع بكتاب إلى الانتحار. أمّا ما يضيف على هذا الفيلم وحدة لا جدال فيها فضاضة تقارب الارتجال المتواصل، وغفويّة تصبح رمزاً جليلاً لحب يكاد يكون جسدياً إزاء الكاميرا وعشفا لشخصيات دُعيّت إلى القيام بالأدوار التي تمثّلها هي بالذات. فسي هذا المستوى يبدو تأثير الموجة الفرنسية الجديدة وبالحصوص جان لوك غودار (Jean-Luc Godard) وقد كان إعجاب بن عائشة به واضحا تمام الوضوح.

فالفصورة التي يقدّمها الصادق بن عائشة عن تونس خلال السنوات السّتين صورة نقدية تكريماً للشباب، والتشجيعات التي أعادت عليه، والجوائز التي أسندت إليه، والمصّحّب الإعلامي الذي أثير حول روايته الأولى، قوى حافزة لا محالة، لكن مازالت هناك قوّة عطالة طفيفة. هكذا يجيب مختار عن الأسئلة التي يطرحها عليه خالد التلاتلي في برنامجيه التلفزيوني «عالم الفنّانين» بصورة مقتضبة تكاد تكون غير ملتزمة، وفي نظرتهم مسحة من الحزن وكأنه على وعي تامّ بالمعالة الحادّة لهذا الهييجان الذي يثار من حوله. فيشعر بالحاجة الماسّة للتغيير معتمداً على حسنه، وعلى فضاحة طبيعة فيه، لا على شعارات إيديولوجيّة وسياسيّة جاهزة.

يسأله أحدهم: «ماذا التمسّت المعونة لتشر روايتك، من الاتّحاد التّسائقي وليس من اتّحاد الطلبة؟» فيجيب مختار: «لم أفكر في الأمر». يشعر المفكر الشاب بنفسه غربياً وسط طلبة تدور اهتماماتهم حول المهرجانات والعروض والحفلات بأنواعها، وهو لا يعيرهم أي

المستقلة التي تبتني نفسها، يحيلنا حميدة راعي الغنم التونسي الشاب في الفيلم الشتماني الطويل لجان ميشو ميان (Jean Michaud-Mailland) «حميدة» الذي أخرج سنة 1965 على وجه من وجوه الماضي الاستعماري عندما كان الجيش الفرنسي على وشك مغادرة الوطن.

تحت أنظار حميدة

يمثل «حميدة» في فيلم «مختار» موضوع نقاش خلال حصّة لنادي السينما، ينشطها خليفة شاطر. كان بعض الفرنسيين الحاضرين في القاعة المكتظة (هل كانت دار الثقافة ابن خلدون أو دار الثقافة ابن رشيق؟). خلال المناقشة التي أعقبت الفيلم وقد قالت إحداها: حرقيا: «إن فيلم «حميدة» يقدم وجهة نظر كريمة عن العلاقات بين التونسيين والفرنسيين وبرز، متخطيا الحواجز التاريخية والسياسية، قيمة كونية مثل الصداقة والأخوة التي يمكنها أن تنشأ حتى بين شخصين ينتميان إلى معسكرين متقابلين. من خلال مشاهدتي للفيلم لم أشعر بفضلي ^{مختار} أو محقرة كما شعرت بذلك عندما شاهدت فيلم «أزغية السود» (La Noir de) لمصمان سوميان»

ليس من قبيل الصدفة أن يقع إقحام هذا المقطع الطويل حول تبادل وجهات النظر في فيلم «مختار» لأن فيلم الصادق بن عائشة ليس في الواقع إلا تواصلًا لفيلم جان ميشو ميان وهو في الوقت نفسه يجاوز له. ففي الفيلمين تتكلم أغلب الشخصيات اللغة الفرنسية ابتداءً بالطفل حميدة الذي يتكلم فرنسية موليار بكل إتقان رغم تشابهه الفلاح التي يرتديها. يا لمعجزة الاتينات! لم تكن ترجمة الأفلام موهوبة بعدا هكذا لا يلفظ مختار وهو الطالب المثقف ولو بلفظة عربية واحدة. لكن، حتى وإن وقعت دبلجة الأولى لأسباب تجارية تهم التوزيع، جعلته يتكلم لغة أجنبية عنه، فقد وقع تصوير الثاني في محيطه اللساني الذي ألفه. بالطبع كان مختار يحترق كثيرا من الذين يبدون الأوروبيين ويقدمونهم أو الذين يغازلون المتعاقدين الفرنسيين، لكنه

لكن هل انتحار مختار لآله وقع «تدليله» أكثر من اللازم؟ هل أراد أن يرتاح من الدنيا لآله فهم أن التمزق الداخلي والخارجي اللذين يتجاذبان به يوقان طاقة تحمله؟ كان انتحاره شاعريا والحال أن لا أحد، حتى من أقرب المقربين إليه، كان يتوقع هذه الحركة المشؤومة التي بقيت أسبابها مجهولة؟ لقد جاء التأبين الذي قدمه منصف شرف الدين، نائب رئيس اللجنة الثقافية القومية، في عبارات رثاء معهودة، تنويعها بالكاتب ذائع الصيت الذي تملّقه وسائل الإعلام، لا بالإنسان، بجراحه وخيائه. هكذا إذن يمنح المجتمع التونسي نفسه صك إخلاء الذمّة في كل المناسبات. وإذا كانت ثورة مختار جميلة ومؤلمة، فلأنها كانت منظوية وصامتة. فمختار يخادر الدنيا على أطراف أصابعه ووصيته رواية شرع فيها أو لم يكد. أبوه أيضا مات في تكتم ودون صخب «هلال الحوادث» (أي حوادث؟ لعلها الحوادث التي رافقت حركة التحرر الوطني؟) كما يقول أحد الزحّال عند رفع جثمان الكاتب الشاب. أمّا احتمال علاقة غرامية كان بإمكانها أن تفرّج عن مختار وبوق له السلوان والطمانينة فقد وقع استبعادها بسرعة. فأنيبة (أنيسة لطفي) رفيقته في الدراسة بالكلية تعيش متفرجة على النمط الأوروبي وهي منبهرة بالمتعاقدين الفرنسيين، مولعة بارتياح مقاهي سيدي بوسعيد الساحرة. لذلك كان مختار من خلال اضطرابه الداخلي والخارجي يذكرنا المنتج الشاب شمس الدين، في فيلم «قصة بسيطة جدا» (Une si simple histoire) لعبد الطيف بن عمار، الذي أخرج سنة 1969، حيث اكتشف عند عودته إلى تونس بعد إقامته في فرنسا قوى العطالة التي تمرقل الإبداع في بلد لا يزال يخطو خطواته الأولى نحو تعلم حرية التعبير والاختلاف.

خيبة أمل خلافة :

تبدو نظرة الزعيم الحبيب بورقيبة الرئيس السابق للجمهورية التونسية دائمة الحضور. وتحتل صورته العملاقة كل مكان. وبينما يحيلنا بورقيبة على تونس

لم يفكر ولو لحظة واحدة في ضرورة الكتابة بلغته الأم. فبالنسبة لجيل 1968 الفرنكوفونيين حتى التخاص، لم يكن الوقت قد حان بعد لطرح قضايا الهوية. كان مختار بالطبع قلقل وغالبا ما كان خائب الأمل من الأساط التي يرتادها بما فيها نوادي السينما، لكن اتزاعجه لم يكن بسبب مسائل تتعلق باللغة. بينما في فيلم «حميدة»، يموت رينو، (Renaud) (فرنسا لوفافر François Lefevre) الفرنسي ويموت كذلك حميدة (عمر عويني) التونسي. يموت الأول الذي أصبح جنديا على يد المقاومين، بينما يموت الثاني قبله بضع سنوات جراء التهاب الرئة. لا تصمد الصداقة جيدا أمام نوازل الدهر، والصراعات والتناحر. فعلا يقتنم والد حميد فرصة جنارة ابنه ليحرض العمال التونسيين على الثورة ضد دافيد (Davis) المستعمر الشيخ المسبب جان دافي (Jean Davy) والعملاء المحليين.

إن تمزق جيل تونس المستعمرة رجع صدى لجيل تونس ما بعد الاستعمار. ببساطة لقد تغيرت طبيعة العراقيل وتغيرت مداها، بيتتها وأصبح من كان يصنعها أو يقع ضحيتها مختلفين تماما. لكن وقعت في السينما التونسية بين سنة 1965 وسنة 1968 لقولاية مهينة، أهمها إنجاز عمر الخليفي سنة 1966 لأول فيلم تونسي «الفجر»، في سياق حركة التحرير الوطنية حيث تكلم التونسيون لغة الشعب وتعلل الصورة التي خلقتها قدرات تقنية محيطة ميلاد السينما التونسية رغم عدم الدقة ونقص الخبرة. ويتمثل فضل «مختار» في أنه حتى وإن كان يحمل بعض المشاغل المبرر عنها في «حميدة»، فإنه يتجنب الوقوع في فخ استغلال السير والمشاعر الوطنية التي وقع فيها الخليفي. فما قمته ليس صورة عن مجتمع مجتهد ضد العدو الأجنبي، بل مرآة لمجتمع مقعد، يعطله عن الحركة قصوره الذاتي، مجتمع يشكو بعد القطعية بين الإسهال اللغوي لأصحاب القرار وشغ الأفعال والإجراءات الملموسة.

لا نتعرف سينما الخليفي بالفوارق الدقيقة، بل قل هي لا تعرفها أصلا. فالحالات النفسية للشخصيات، والمآسي الداخلية والالتباسات الوجودية ليست من مشمولاته ولا

تمثل أرضيته. فالمعطيات بالنسبة إليه في غاية البساطة، والخلود مرسومة بكل وضوح: نغد من ناحية الشعب التونسي مجتهدا معززا في مجمله، ونغد من ناحية أخرى للمحتل الفرنسي جندا وإدارة عسكرية محل إهانة وسخرية لكن دون حقد. فكانتبه الشتمانية تقوم على تعليمية تقع حتما في الكاريكاتور والتبسيط الساذج بينما نرى في «حميدة» الفيلم الذي أعجزه فرنسي أن التعبير يند إلى كامل طيف التدرجات الطفيفة. كانت الصداقة التي تربط حميدة برينو أفلاطونية، مغالية في البراءة للدرجة يتعذر معها أن تصمد أمام قدر التصادم الحتمي بين المستعمر والمستعمر، لكنها كانت ضرورية لعزل عبارات المانوية المبذلة. وفي «مختار» كان عهد الحماية قد ولى ولكنه كان يتواصل في أشكال أخرى. لم يكن مختار يهوى أوساط المتعاقدين الفرنسيين لكنه لم يكن يطرح قضية وجود هذه الحالة الأجنبية الكبيرة. فمشاكله الحقيقية مع نفسه ومع أولاد بلده وليست مع الآخرين. لكن عندما بين له الفرنسي أن الشركة التونسية للإنتاج السينمائي لا يمكنها أن توفر إلا مساعده نقية، وعليه أن يعثر على منتج أوروبي لتمويل فيلمه، فهم أن التبعة للأجنبي لا تزال قائمة.

قوة الإخفاق

يقول الصادق بن عائشة «أردنا من خلال فيلم «مختار» أن نعطي فرصة لموجة السينمائيين التونسيين الشبان الذين لا يعملون بالأعمال الملحمية التي تمثل على ما يبدو قدر البلدان حديثة العهد بالاستقلال، المتعطشة للحديث عن نفسها قبل كل شيء عن الفترة الانتقالية التي غر بها وعن التساؤلات التي تلهيها.

فاختارنا إعطاء الكلمة لهذه «السينما الشخصية» لا يمثل بالنسبة إلينا «تجربة» فحسب بل هو إعلان صريح عن إيماننا.

لقد سمعنا عن قصد إلى منح الثقة لشباننا لأننا مقتنعون بعدم وجود طريقة أخرى للتصريف ترفي إلى مستواهم ولما يتلونه». إن ما نلحه مهتما جندا ولافتنا هو

استعماله لـ«نحن». فيلم «مختار» ليس عملا فرديا بل هو انجاز حَقَّقته كوكبة من السينمائيين الشبان، خرجي المعهد العالي للدراسات السينمائية (IDHEC) وغيره، ومن ضمنهم على وجه الخصوص عبد اللطيف بن عمار ولطيف لعيوني اللذين يشران على الصورة في هذا الفيلم السنمائي الطويل لصديقهما وشريكهما في الدرب الصادق بن عائشة.

و«مختار» هو أول فيلم تونسي يؤكد ضرورة أن يصور تونس أولادها، كما هي، دون غش ولا تفخيم. لقد وصل المظالم بسينما الخليفي وهو جزء لا يتجزأ من مدونة الأفلام التونسية ومن الذاكرة الجماعية بسبب استغلاله المفرط لشعبوية مجترّة حدّ التخمّة، إلى أن أخذت منحى سرياليا. لذلك يعتبر «مختار» العمل الذي يحدث القطيعة فيؤكد للمتجبن التونسيين ضرورة أن يسكوا بأنفسهم سينما وطنهم، بأن يُضفوا عليها صيغة شخصية مستقلة وأن يصنّوا قدر المستطاع من بطه الجهاز الإداري ومن التقلّبات المحتملة لمرق الإنتاج. ففي زمن كانت السنما التونسية فيه نخطو خطواتها الأولى، كان فيلم «مختار» يدافع عن رؤيا متحرّرة من الجري وراء صك خلاص الذمّة الوطنية ويدافع كذلك عن تمثيل لتونس كما يراها المستعمر، تمثيل هجين قاسد رغم التوايا الإنسانية التي ينقلها.

لا لن ينجز السنمائيون الشبان أفلاما من نوع «حميدة» أو «الفجر». فنداء الحاضر أقوى من أن يخلى بهله الطريقة المستعجلة. إذا كانت هناك سينما وطنية ترغب في فرض نفسها بأن يكون لها هويّة ذاتية، فليس من المحتم عليها أن تكون لها ساق في تونس وساق أخرى في أوروبا. فيلم «حميدة» مثلا قد أخرجه في نهاية المطاف جان ميشو-ميان الذي لم يكن في المنطلق غير مساعد للسينمائي المترص أن يخرج خالداً عبد الوهاب الذي انسحب على إثر خلاف بينه وبين المتجبن. لكنّه هو أيضا كان فرنكوفونيا تكوينا

وميو لا، وهو مولع بالسينما السياحية المتوجّهة للغرب، فقد شغل بانتظام في فرنسا خطة مساعد خلال السنوات الأولى للاستقلال في عدّة أفلام قيمتها محلّ شك. بينما «مختار» عمل تونسي قلبا وقالباً فهو بعيد الثقّة للسينمائيين التونسيين ويساهم في شقّ طريق ممكنة للتعبير والاختلاف، وهي مهمة صعبة شاقّة. يؤكد هذا العمل، بعزم وألم، أهمية أن نكتب وكذلك أن نصوّر، أو بلغة أخرى أكثر دقة أن نصوّر ما يكتب.

اليوم كما بالأمس، يمثّل إنتاج فيلم تحديا كبيرا «مختار» يقول ذلك وهو يعتبر من هذا المطلق بالذات وعلى هذا الأساس، المفكّرة الشخصية لسينما تونسية شابة، لحساسها واتدافها. لكن كذلك لمشاكلها. هكذا كان من التوقّع أنّ هذا الفيلم الحدائي المحفّر لهمم سيفشل تجاريا. فباعتداده على تمعّد مستويات الشرد كما فعلت الرواية الحديثة في فرنسا، في دمجها الحفيظة بالخيال، بنقل النصّ الروائي في شكل صور، نورط في انقطاعات متكرّرة، تركّز بإلحاح على وجوه المارّة من الناس، وأخذ صورة جبهة لشخصيات لا تتردّد هي نفسها في التحديق في الكاميرا، كان «مختار» سابقا لجمهوره. يسا كان ينبغي حتّى نتقدّم أن نهاجم وإنّ نزهل الحقّ ولو كان ذلك سيؤدّي إلى الخروج عن قانون اللعبة. لم يكن هناك أيّ مبرر للحديث عن بلد انطلاقا من قطب أوجد ثابت مقدّس لا يحتمل اللمس لأنّ النظر الأحادي لا يمكنه إلا أن يحجب الحقائق المتحرّكة لشعب في بداياته. كذلك كان من السخف أن يواصل تصوير الأبطال أو الشّهداء، لا شيء إلا لأنّ الزمن لم يعد زمن تعجيد الأبطال، بل هو زمن التفكير والتدبّر الذاتي. «مختار» إذن تقيش صورة البطل، وهو خارج عن الإطار، مستعص عن التصنيف.

فتمّة من الاختقاقات ما يحتمسك ويمحنك الطّاقة ويعيد إليك الإيمان بوطنك. يتسمي «مختار» للصادق بن عائشة لهذا الصّنف من الأفلام الخالدة.

الفنون التشكيلية في رحاب التكنولوجيا

نور الدين الهاني





إبراهيم العرابي

معرضه

مهدية مروجية 170 م 130 م



الحبيب شفيق

معرض

مهدية على شافق 130 م 100 م

من المفترض أن يتساءل الفنان باستمرار عن ماهية الفن وعن أشكاله وأماطه المستحدثة تبعاً لما يعايشه من تطور تكنولوجي يهيمن بالضرورة على المشهد الحياتي البسيط كما يلي على عقولنا أساليب فكرية وودود أفعال واعية وعبر واعية. لقد أصبحت كل أوجه العلوم بما فيها المقاربات الإنسانية في خدمة المنهج التقني المعتمد على النفعية والمردودية المادية لكل عمل أو جهد بشري

وتزداد حيرة المبدع إزاء ما تشهده اليوم من نهاري القيم الجمالية المتعارف أمام سيطرة ما يعتره عظم العولمة وما يتبعها من مفاهيم ومصطلحات حصارية واقتصادية وسياسية وغيرها، وقد تنابه درجة من الإحباط يكون مردها إحساسه بأنه غير فاعل في محيطه المباشر نظراً لتقلص إمكانية التواصل مع المتلقي

إن الفنان مهوس بطبعه بحقيقة اللحظة العصرية حين يروم تثبيت بصمات أحاسيسه على الحامل مهما اختلف نوعه وإن تبدو هذه البصمات ذاتية فهي تحر في مكاسبه، إن بصريا ورمزيا، إن كانت تسمى باللاوعي الدائري المتصل حتماً باللاوعي الأساسي فإن المبدع في حاجة ماسة إليه «اللعبة» التشكيلية مع الذات/المتلقي، بل هو بحاجة إلى

لذلك، فإن عديد الأسئلة باتت مطروحة بصفة حادة على المبدع ومن بينها

هل بإمكان الفن أن يبقى بمأى عما تشهده المجتمعات العصرية من ثورة معلوماتية ومن إيقاعات متسارعة نتيجة الوسائل الاتصالية الحديثة ؟

كيف السبيل إلى تطويع الوسائط التقنية إلى إمكانات تعبيرية تكون مقتضياتها الرؤية الدائرية والبصمة المنفردة؟

هل يستعمل الفنان هذه الوسائل لغاية إثراء إبداعه أو توجيه ملاحظه إر لم يقل إعادة صياغة مفاهيمه الأساسية أم يستغلها لغاية التواصل مع الآخر دون المساس بمضمون ما يبذره سواء ارتكر العمل الفني كلياً أو جزئياً على الأدوات لنسبة ؟



عبد الممد عبد

عاش يوم عصر محمد بن عبد الله بن عبد
المنعم في قريش محمد بن عبد الله بن عبد
عن العصر الصناعي أو عصر اليقين العلمي وهذا الوضع
غير المسبوق يؤثر تأثيراً قوياً في كل أوجه الفنون

لكننا سنكتفي بالحديث عن الفنون التشكيلية - بعد
إبداعية تهتم أساساً بالإدراك المبصر.

لا بد أن نسلم أولاً بأن الفنون بصفة عامة قد
تفاعلت على مرّ الأزمان مع ما عرفته الحضارات من تقدم
علمي وتقني سواء باستعمال الأدوات التقنية المستنظمة
أو باستعادة المواد والمعدات والأشياء المصنعة. ونحن
نسجل منذ بضع سنوات اكتساح الوسائل الرقمية كل
مجالات الإبداع، ورغم صمود العديد من المدعين،
فإننا نلاحظ ارتفاع الفنون التشكيلية بصفة يثيرة. وقد
أتاح الانفتاح على التكنولوجيا الحديثة طفرة هائلة من
الحركات الفنية ورغم تباین المواقف حول الاعتماد على
هذه الوسائط، ورغم تعدد مستويات ردود الفعل حول
هذه العلاقة.

لقد امتدت فروع الثورة التكنولوجية
معرفة الإنسان في شتى مجالات الحياة، وأصبحت
تأثيرها تحولات جذرية في شتى مجالات الحياة، وأصبحت
إلى انهيار إيديولوجيات القرن العشرين وفتحت
الاحتمالات على غير المتوقع كما أوجدت مفاهيم جديدة
اقتحمت دائرة إدراكنا لثقافات العصر وأصبحت
تحدث عن العولمة وحضارة الصورة وما بعد الحداثة
هذه المفردات وغيرها تضاف إلى سياقات الأسئلة
المربكة حول فنون المجتمعات المعاصرة وهي أسئلة مائية
من الوعي بما يتدفق من زخم معلوماتي ومن تراكم
معرفي ومن متغيرات تكنولوجية.

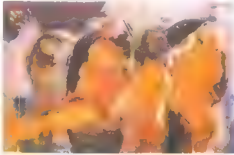
فضاءات الحداثة صارت مساحات
الرقمية، معتمدة في ذلك تقاطع
والثقافات الخماهيرية.

وقد نسى ذلك بعد أن حلت
المعاصرة العمل الفني من الأبعاد الخماهيرية التي تدعى



بالحرم من مخرج

جفر تصوير 110 x 110 م



مراد الحربي
أجساد

تقنيات مدمجة - 0.85 م x 1.30 م



رؤوف الكروي
الرووش العاطر

حبر على ورق - 1.5 م x 0.45 م

على ترسيخه ضمن المفاهيم التقليدية للفن، وبعد أن أسقطت الحواجز التي كانت تفصل بين الأجناس الفنية إلى حد أن توصيف الأثر بات صعباً كما أن تصنيفه يكاد يكون عرذلي جدوى باعتبار اتساع رقعة تقنيات التعبير وتمازجها ونظراً لاستعمال أدوات قد تبدو غير متحيزة ؛ ومنها الحوامل التقليدية والوسائط الحديثة مثل الفيديو والحاسوب والجوال والليزر وشاشات البلازما وآلة التصوير الرقمي وغيرها

وقد اختارت هذه الحركات أن لا تستقر تعابيرها في دائرة محددة حتى لا تفقد صفاتها التحديثية المتحرطة في باب اللامتظر والتجريب والمرتهنة لتداعيات اللحظة.

إن التحولات الجوهرية التي تشهدها فنون القرن العشرين نتيجة انخراط المبدعين في دائرة المفاهيم التحديثية قد فتحت مجالات الإبداع التشكيلي على كل الاحتمالات، وإن ما يحدث اليوم في البيئات وفي المحافل الدولية المهتمة بالفنون يبعث على الرهبة من التساؤل بخصوص المناهج المعتمدة أجمع - وفي المسارات الممكنة خصوصاً إذا اعتبرنا نهجاً - بالوسائل التكنولوجية.

وقد ساهمت الثقافة التقنوية المهيمنة على العكر المعاصر في طبع أحاسيس المبدعين وفي توجيه إدراكهم وفي تنامي استخدامهم للوسائط التقنية حتى أن بعض الأنماط الفنية باتت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمسندات التكنولوجية، يبطّل وجودها بعدم توفر هذه الأدوات . ومن بين هذه الحركات الفنية نذكر الفن البصري وفن الفيديو والفن الرقمي بجميع فروعه وغيرها .

وقد يذهب البعض إلى القول بأن ملاحقة التطورات التكنولوجية سيحوّل الفن التشكيلي إلى انزلاقات معرفية تتعارض مع ماهيته وقد تؤول به إلى تعطّفات حدية تحيل أي مبدع مبدع محض مدعور إنتاجه فتكون صامدة بالنسبة للفنانين وللنقاد وللمتلقيين . فالاقتناع بما توفره التقنية من إمكانات وحلول سريعة



نابهي الثاني
عمل شاتي

تقنيات مرصوجة 1.33 م 1.25 X م

حبر - ١٠ - بكر نحفره بقصب مستقره فسح
نصب
مفتوح

و انما في هذا ما انشده في
شكبي بشا حصه شت في
زى جمالية ولحظة الفسوة على ما أنجز
من قبل المبدع نفسه أو من سبقه، وهي ضرورة باطنية
تدفع بفعل الوعي أو التقنية والمادة والصدفة وبمعل
القرار الميثق من جملة الرهانات الأنية

إن النصوص المصاحبة للفعل الإبداعي تدل على
أن هذا الفعل قد تجاوز مفهوم الممارسة التقنية والمهارة
المشهود بها. فقد جاءت كتابات المبدعين إيقاعا لرهات
من مراحل هامة أسست لأعمالهم فكانت بمثابة
الإشراقات المنيرة لمواقفهم والمفاتيح الأساسية للتواصل
مع مقترحاتهم وانبثت حولها فيما بعد شبكات من
المصطلحات والمنظومات النظرية المتضاربة نتيجة لتنوع
ممارستهم ولدرجة اعتمادها على التقنيات المتوفرة
في ذلك عصر

قد يوقع المبدع في فخ المنظومة التنبه فصيح
لصوتها ومستمرتها وما حمله في صلبها من بعد
جمالية مولدة ومغذية لها.

لكن رغم انخراط العديد من الفنانين في سياق ما
نسره لتعب فكثيرا ما تشهد مواقف مناهضة لما وقع
برمته نقب في سبيل المروية الفنية وهي مواقف
سجدت أشكالا من التلاعب بمحتوى برامجها
ويطرق تنفيذها قصد تحويل وجهتها وتطويعها للفكر
شكبي. نحيلنا هذه المواقف إلى تمثي الحركة الدائرية
التي أحدثت شرخا هائلا في خطية تاريخ الفن بأن
قطعت مع الممارسات المنضوية في بوتقة الجمالية
التقليدية وسمحت بأن يكون الإبداع الفني بعيدا عن
مهادة الفكر التسلسل الثقافي التقنية ومائلا لشكة
المعلومات البصرية والمستندات الجمالية المتوفرة عبر
الوسائل التقنية المتنوعة.

من هذا المنظور يكون الإبداع إثراء متجددا يتجدد
الأسئلة الملائمة والنبتة من جملة المكتسبات الجمالية
والتقنية ومن الظروف الخصوصية لكل حقبة زمنية. هذه
الأسئلة تتوزع المفاهيم الراسخة وتولد أسئلة أخرى



الهاشمي الجعل

مدور عمود

الوان مائنة - 0.75 X 0.54 م



جميع حكام مصر

صورة رقصة 130 م 130 م

الحفلات الحديثة للفتاة مما عفته من تداخل بين

ARCHIVE

عسائرهم وهو سعى إلى إيجاد أفق
لهذا المجال.

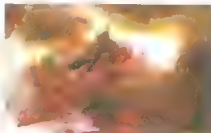
أصبح الفضاء الذي يوفره الأنترنت فضاء تواصبا
عبر القدرات بعد أن كان مفهوم الفضاء مقترنا عابثا

والابتذالات الخسنة

مجموع قيم جمالية تنهل من الأحتسار والرموز
والوعي واللاوعي.

الأنترنات إذن هو فضاء رحب
وتدور التحارب إليه
إليه رؤى الف

لقد اتحد العديد من
(أنترانت، برمجيات)
كحلول افتراضية



حلمي جرس

رسم على قماش 141 م 100 م



المنجي مفتوف

مدور عواوي

رسمت على قماش - 130 x 150 م

وقد ساعد تعدد البرمجيات الحديثة وتنوع استعمالاتها في إنجاز أعمال تقديرية مكتملة أو متحولة. وغالبا ما يجد الفنان نفسه أمام مجموعة من الخيارات التي يمكنه من خلالها التعبير عن مفرداته بجمالية للعناصر الحسنة ويقع عليه اختيار ما يلائم مبداه الفنية. من أهم هذه البرامج التي اهتموا بهذا التوجه الفني نذكر Michael GAUMIN، وكلود فور ويليام لانام William LATHAM.

في مجال HTML موقع WWW RESPIRO حيث يمتد لبناء عالم أكثر واقعية من الطبيعة حيث يصبح النباتات والحيوانات مبرمجة في خدمة عالم مثالي.

إن إدراج مثل هذه الأعمال في شبكة الانترانات قد دعم نظرية جمال التواصل التي دعا إليها أبرر رواد الفن الرقمي، فراد فوراست Fred FOREST وهي امتداد للفن السوسولوجي الذي تأسس منذ أواخر الستينات على مبدأ إشراك الجمهور بتلقيه الفاعل للعمل المنصّب بصرية تحفز المشاركة والتعاور مع ما يطرحه الفن من تساؤلات تتعلق بالمجتمع الحديث. وفي هذا الخصوص نعرض الأنترانات الفضاء المثالي لتجاوز التلقي بالعمل بصرى، إذ يوفر إمكانية التواصل في أمكنة مختلفة ودات

إن إمكانيات التأليف بين الصور والأشكال والنصوص باستحضار برمجيات الفوتوفيلتر photofiltre وألوان الكورال بنت Corel Paint وشغافيات الفوتوشوب photoShop وما يحرق عن ذلك من استعمالات تقنية كالقص والتراكب والتشاق وغيرها... كما أن الاستان بما توفره المعطيات الرياضية بجميع تفرعاتها.

بحرير بروني حسانة بني عريف نوري حنوني كذلك اعتمد الحاسوب كامتداد للحامل المستدي فقد وقع استعمال شاشات ال سي دي L.C D ذات التقامة العالية لعرض الصورة والصوت والحركة مجمعة. يسبح عن ذلك منحوتات ضوئية وفضاءات غرائبية تستص من المشاهدة المعمارية، ومن الطبيعة ومن الأحداث اليومية، وتمازج بينها بلغة تشكيلية تستبسط علاماتها من منظومات الوسيط الرقمي. وعادة ما تكون هذه الأعمال التقديرية منصبة في فضاء مادي مهين لتقابل العمل الفني المتكون من عدة عناصر من بينها خمس (شاشة أو مجموعة شاشات) أو خمس الذين انتهجوا هذا النمط من التعبير يذكر ادmond CAUCHOT واني بوسبيس n-Louis Boissier وجون لويس بوايس Jeffrey Shaw.



علي بن سالم

منشبه على وري (مقطع)

الزمن (Upiquité) والفورية (Instantanéité) والتفاعلية (Interactivité).

لقد مكنت تقنية التراسل E. mail من التقاء مجموعة من الفنانين لبناء عمل واحد عبر التراسل. ويكون بذلك جوهر العمل ناتجاً عن ترتيب أولي لمفردات تشكيلية ثم إرسالها إلى مبدعين في بقاع مختلفة في العالم، نتعود بعد تدخلات وتعديلات أو تغييرات جذرية. ونحوّل المتلقي من المشاهدة والانبهار أو عدم تذوق العمل الفني إلى المشاركة الفاعلة باستخدامه للمقترحات المبرجة من قبل المبدع.

وعلى هذا الأساس فإن العمل التفاعلي يحمل في طياته إمكانات مفتوحة تشكل حسب تدخل متلقي ووفق ما وقعت برمجته.

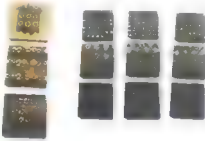
إن مثل هذا التمثيل يمثل ثورة على مفهوم الإنجاز والاكتمال الذي يتصف به كل أثر فني وهو ما يعني أن ذاتية الفنان أصبحت مفتوحة لذاتية المتلقي بفضل امتح العمل على شتى الاحتمالات في إطار «اللعبة التشكيلية» المقترضة. لذلك، فإن هذا النمط الفني يستلزم تفاعل المبحرين وسيحفز الفنان لمزيد من البحث على تفاعل تناعم مع طبيعة الوسيط وتأخذ بالاعتبار العمل على جمهور عريض من المتلقيين.



الحبيب بوعيانة

الزمن المستدام

الكريبيك على قماش - 0,60م x 0,74م



لوح رقم 2
حرف

0,80م x 0,30م

لوح رقم 1
حرف

0,70م x 0,28م

كمال الكشو

مبدع... لفن والمبحرين العابرين والمتطلعين إلى استيعاب مقترحات الفنان دون أن يكون لهم بالضرورة زاد معرفي أو جمالي. ومن هذا المنطلق يمكن القول إن دور الفنان في هذا النوع من العمل يتغير. فالفنان لم يعد يلعب دور المبدع المطلق، بل أصبح يتفاعل مع المبحرين وسيحفز الفنان لمزيد من البحث على تفاعل تناعم مع طبيعة الوسيط وتأخذ بالاعتبار العمل على جمهور عريض من المتلقيين.

ولعل من دواعي هذا التوجه نحو التلقي الداعي ذلك الهاجس الدائم لدى كل فنان وهو البحث عن إغراء المتلقي ليتواصل في غيابته مع ما يقدمه من إنتاج فني، وكما ينشأ هذا التواصل فإن الفنان يتمنى أن يكون المتلقي مسلحاً بآليات مفهومية تضاهي آلياته أو تفهمها وتمتعا بدرجة عالية من الحس الفني والجمالي ومنه يتريخ الفن حتى يرقى إلى كنه العمل ويلامس مقصديته ويولد معاني في خفايا الأثر تكون غير قصدية أو تكون قد غابت عن المبدع. وهنا يبدأ التلقي فيهم في تحريك المستبطن ويكشف طاقته الإبداعية ويفتح باب



همادي الوحشي

140 x 155 سم

ARCHIVE

... من أجل أن يكونوا قادرين على فهم ما يحدث في العالم من حولهم.

... من أجل أن يكونوا قادرين على فهم ما يحدث في العالم من حولهم.

إلى حاجة الإنسان
بالتفصيل عن الآخرين. يوم جورج بوش الذي كان
كائن متميز عن الآخرين كلفه ذلك أنه لا يتمتع به
وأحداث حياته قد تكون ذات أهمية بالغة للآخرين،
بأنه المعنى بذلك مباشرة
وحده الذي يموت. وفيه
نوة، به حد انفصال
الانفصال المعقد... (1)



مركز المدينة

... من أجل أن يكونوا قادرين على فهم ما يحدث في العالم من حولهم.

هذه التجارب الحديثة في فنّ النّات تندرج في إطار الانفتاح على الممكن وتعتمد بالأساس تخطي حدود الحاضر المرتبط بخلفية الماضي ولاغرو أن تفرز أنماط جديدة من شعور لا تعرفها اليوم بحكم حداثة استعمال هذه الوسائط الرقمية. وربما ولدت هذه الأنماط ابتعا هجينا نظرا لتداخل المظومات التقنية والقيم الجمالية والمكتسبات المعرفية. وقد يغيب البعض من هذه العناصر لدى المبحر عبر النّات وقد تقاطع مرجعياته الثقافية مع مفاهيم المبدع فتكون هذه الأعمال إما مبهمة للبعض أو غير مقنعة للبعض الآخر. لكن المؤكد أن هذه التعبيرات الرقمية تبحث عن مستقر لها في دائرة الفنّ المستقبلي وموقعها الخصوصي يتدّغم لدى عدد متزايد من الفنانين مستوحاة من المخاطرة ودوي التزعة الامتثالية في محراب لا يح

وقد يرى بعض النّاس أن هذه السرعة العنصر من ولادته باعتباره تعبيرا تقديريا. لكنه يفتقد إلى الأصالة نظرا لأن هذه النّات لا تكون للآثار لا تضمن حقوق



عبد الرزاق الساحلي

سوان عوان

اكرينيك على قماش 120 x 92 م

المادي عبر اللمس والتحدث في بعض الأحيان. الاستهلاكي في بعض الأحيان

إن أعمال النّات آتت هي أعمال حديثة صياغتها وتضاف عليها عناصر جديدة من المستعمل، وهي بذلك متفرقة وتتخذ اشكالا متجددة لا يمكن حصرها أو تصنيفها. وقد أصبح من الدادائي باستغلال اللغة الرقمية وما ينتج عنها من دلالات ومفاتيح لإعادة ترتيبها بطريقة لا تحصى من المعنى بعدى حتى يتعدى مساحته في مجال

وعلى هذا النحو يكون المصنوع البصري مستعصب يبقى المعهود إذ يستمد حضوره التقديري من مدارات معرفية وفكرية بحسنة واسعة.

وبحكم التغيرات المحدثة عليها من قبل المبرمجين لها أو المساهمين في تطلعاتها، فإن عددا منها زائل أو منحول إما إلى محركات بحث أخرى أو إلى تعابير مغايرة تماما لأصولها. وهو أمر يحيلها على منطق «البضاعة» المستهلكة لمرساة من مده سببها واستخدامها.



علي مالاغا

رسم وحفر على خشب (مقطع)

في البرمجيات أو فنانين أو متلقين. فمتدما غارج قضاء إنتاج العمل الرقمي مع قضاء عرضه وتوزيعه بواسطة موزع عدلي فكنه من لاستمرار في قضاء عددي، عدد المتدخلون في مراحل الأعداد والتعديل والتحويل وقد غنص هذ متدور سمي من تبعه اجمالي نعمن. من سحة لذلك فإن هذا العمل قد لا يرقى إلى مستوى لاث عني وقد بعده بعض مخرد قضاء تجريبي يمكن استغلاله والتدخل عليه من قبل أي مبحر على لأشرب

- نص الأنماط الفنية المتقاطعة مع الأعمال التي بعدها غير ذوي الاختصاص والمتوفرة بصفة انية عبر تراكم الصفحات Hypertexte دون تمييز واستنساخها رقميا بشئ القياسات، إضافة إلى مسالك البلق Blog وما توفره من إمكانيات مفتوحة لشئ التعابير الذاتية لتنتشر عبر العالم في لحظات، كل ذلك قد يوقع الأثر في مرحلة الصور العادية وقد يفقده الأبعاد الحسية "العمل" "العمل المادي"

فإن الثأت آرت قد يقرب المسافات المادية والانتاج الفني لدى الجمهور العريض



الطيب والحاج احمد
يدون غول

تقنيات مختلفة 65 x 60 سم 60 x 60 سم



عادل مقدش
حروف فارست

الكرييك على قماش - 100 x 60 سم

الأبداع كات ماعة عبر لأ... موجه، حيث يمكن لكل مستعمل اقتطع أجزاء من العمل وإعادة تصميمها، واستنساخها دون عيب، بحيث يمكن لكل من حول أصحاب الأعمال الحقيقيين

كذلك يؤدي الفن الرقمي إلى انفصال الماد... المادة وقد شبهه بعضهم بالمضاجعة التقديرية حيث تغيب الأحاسيس الملمسية وتتقلص حركة الجسد وتسطع الأبعاد فيمر المبدع من البحث عن الإيهام بواسطة المادة إلى الوهم عبر شاشة الحاسوب وعن طريق الفأرة ولوحة الحروف والأرقام، وهي وضعية قد لا تكون ممتعة إن لم نقل خلاقا إذا قارناها بوضعية الرسام أو النحات الملامس للمادة والمنطق لحباياها.

وبالإضافة إلى ذلك، هنالك تساؤلات عديدة تطرح حول مفهوم الفن الرقمي ومنها مدى قيمته الجمالية، تسعه، شروط إنتاجه (درجة التقنية التي توظف، نوعية البرمجيات...)، ويتجزأ حتما عن هذه التساؤلات سؤال هام، يعني بمدى جدوى هذا الفن كمحصول



ARCHIVE

التكنولوجيا الحديثة لا توفره من تدفق هائل للصور الثابتة والمتحركة ومن نفاذ سريع إلى كل البيوت عبر الأقمار الصناعية، فالمعلومة الآنية تطوق الإنسان المعاصر من كل صوب. إن ما أحدثته الأنترنت في كل المجالات هو شبه بثورة الطباعة عند ظهورها، وبات استعماله أمراً ضرورياً للتواصل والترويج. نتحدث اليوم عن الثقافة الرقمية والمجتمعات الرقمية والأنظمة الرقمية والطباعة الرقمية والفجوة الرقمية وغيرها من المصطلحات الدالة على التصاق التكنولوجيا بكل أوجه الحياة.

فمن الطبيعي أن يلجأ المبدع إلى استثمار هذه الوسائل رغبة في التزامن مع نظرائه ويحشا عن تكافؤ الفرص التي قد تكون مفقودة أو قليلة على الصعيد المحلي. فقد تغيب إمكانات انتشار الأثر الفني عن طريق المعارض

في شتى بقاع العالم في نفس الوقت وبسرعة شديدة. إن مثل هذا التواصل من شأنه أن يربط علاقات - وإن كانت وهمية - توحي بأن الآخر له نفس الاهتمامات وأنه بالإمكان تبادل أوجه النظر وتقاسم الهواجس المضطربة داخل الذات.

لكن الانجذاب إلى العالم التقديري بفعل الاتصال المباشر بالآخر عبر الزمان الحقيقي أو بما وضعه لدى المتلقي من مقترحات بصرية قد يجفف الذاتية من خصوصياتها وقد يصدم هذا المدمن على الإيحاء بواقع الزمن والمكان إذا ابتعد عن الوسيط الرقمي. وهذه مفارقة غريبة قد تضاعف من إحساسه بالعزلة داخل محيطه الضيق.

ورغم هذه السلبيات فلا مناص من استعمال الوسائط



الصنوبري الشنوي
لنهره
سنة 30 د م

أبرز أساليب الاستساخ وذلك لأسباب عديدة منها عدم توفر السوق الفنية ، محدودات مختصة ... لكن هذه الإمكانيات تيسرها اليوم الشبكة العنكبوتية للإنترنت وبذلك يتوفر للعمل الفني أهم شرط لبقائه ولاسترسال المبدع في الإنتاج وهو الانفتاح الممكن على التلقي وإن كان ذلك عن بعد وهو تواصل سائح لقرص التعرف والتعارف وربط الصلة والتراسل والتسويق

ومهما كانت مواقف المبدعين من الفن الرقمي فإن العديد منهم قد حوّل عن قناعاته بعيدة عن طريق مواقع الواب. فالواقع عبارة عن مرآة عاكسة لعينات من أعمال الفنان وهو مجال يتضمن معلومات عن مسيرته ومقتطفات من مقالات تخص معارضه ونافذة لعنوانه الإلكتروني. وهكذا يبقى الفنان صاحب شأنه، ينتج مادة فنية حسب ما يستصفيه من رؤية جمالية ويقتصر استعمال الوسائط الرقمية على الوظيفتين الإعلامية والترويجية وهو منفصل تماماً عن مرحلة الإبداع.

ومن هذا المنظور، فلا داعي أن نتحدث عن الانفصال التكنولوجية إلى بتر البعد المادي وحسب. لا داعي أيضاً أن نخوف من التحليل وهو الأثر الناتج عن أفق التجارب الفنية بصفة حيية

وإذا تنحس اليوم لهذا الوسيط قلناه أصبح أداة تواصلية ضرورية إن تنكرنا لها فنحكم على أنفسنا بالانحسار في بوتقة ضيقة نفقدنا إمكانيات التواصل مع ما يحدث في العالم المفتوح وتلوث ذاتنا في المحلية والتوقع والانكماش وتؤدي إلى الانسحاب من حرم المعرفة وتفتي الحضور على المستوى الإنساني. فالإبحار في مواقع الفنانين هو الاستكشاف وهو قبول فكرة المغامرة أي قبول ما هو مغاير لما عهدناه وهو انفتاح بوضوح على دائرة المبادئ لسبب شريطة أن يكون هذا الكشف من منطلق التلقي الواعي.

وقد يذهب البعض إلى وصف الفنون التشكيلية المعاصرة والمفتحة على الثقافات العالمية بالفنون المهجنة

بل الفاعلة لكل هوية. لكن في المقابل ماذا سوري. إليه الفنون المحلية إن هي انغمست في حوض موروثها الضيق مثلما تنغمس رأس العامة في التراب؟

الم ينهل العرب مثلاً من الحضارة الفارسية والإغريقية واليونانية وغيرها؟ أليست لنا مخلفات عثمانية وفرنسية إلى الآن في المشهد الحضاري التونسي؟

نجدل أحياناً في ثنائية المعاصرة والأصالة وما شبه ذلك وقد يعتبر البعض أن تناول المسائل المتعلقة بمختلف أوجه الفنون التحديثة التي أفرزتها الوسائل التكنولوجية وإن استشار ما تناقلته هذه الوسائط التواصلية من مستندات بصرية هو من قبيل المجازفة وهو ضرب من



فكر لسانك بلسانك

وتتفاعل مع إمكانياتها بصفة إبداعية وواعية تيسر اختيارنا وتثبت مواقفنا دون افتتان بما توفره من حلول . ولا بد أن نخمس في هذه المشارب التحديثية أن تتحلى سرعة استشرافية وإن كان ذلك عبر الاستكشاف والتجسس . ولا مفر من مواجهة حاضر الوسائل التكنولوجية وما يترتب عنها من مناهج ورؤى متممة لا مفر من الانسلاخ إذا أردت السباحة .

فلا معنى لمعاصرة العرب إذا كانت مقتصرة على مفهوم الزمن . علينا أن نكون معاصرين معرباً حتى لا نكون على هامش العصر

ودورنا اليوم أن نهني لاندفاع شابنا الباحث في حفل العرس التشكيلية إلى استعمال كل ما توفر لديه من إمكانيات تواصلية حديثة للولوج عبر أبواب مفتوحة لعالم اليوم وهو عالم متحول بحكم سرعة التطور

.. ذات مزال بدايات سيبا وفروس

.. فهو يتعامل مع الوسائط الرقمية

.. فطن لتشعبها ومعرباتها مدرك لما

..

لناظر لدى المبدع الشاب . إن التقاليد الفنية بمناهجهم القرن الماضي لم تتحدر لدينا بما يجعلها موروثاً حياً يعسر تحطيمه . وعبر «الأب» في الصور التشكيلية التوسية قد يتمتع المجدل للشباب المتكون في معارف الفنون للتعامل بلا حرج مع كل المستحدثات دون أن يقع في حطية العطفية أو الصدام مع الأجيال السابقة

وإذا كان المبدع الشاب محروطاً فيما ذهب إليه الآخرون دون تعقيد ولا محاكاة وإذا ساهم بما سمحت له تصورات المستبد إلى وعيه الحي وثقافته المتفتحة

صروب التمرد على الموروث الشكلي . وعلى هذا النحو فإن السعي إلى التحديث ومتابعة ما يحدث في لأفاق الرحبة والفقر إلى ما نوصي إليه الآخر من إبداعاً ناشئ يُنظر إليه على أنه نهيش لمن .

من تزهات الصور مدته .

وهو الرسم المسد

من التفنيد المعتمدة في ماضي الـ

ولي ترددت في التأكيد على

العلم أصحى أمراً واحداً على كـ

تضيق العصر هو ضرورة وليس خياراً أم حصنة

ثقافتنا فلا نستدعي الانعلاق على ماضٍ وإيم تتماثل

في الهل بصفة .

ومراحض الـ بة والخسبة من جهة وهي اكتساب المعرفة

الثابتة من أفاق مختلفة من جهة ثانية وهو ما أصبح

يعرف بمجموع المعرفة الذي يطرحة العالم اخديد بواسطة

اشتباكات لمعمومية

ولا نريد أن يفهم رأينا على أنه بومبيي بين ما هو

سائد وما هو مستحدث . عليه فقط أن تعتبر المبدأ

الطبيعي المتعلق بدوران الأرض حول محورها ودورانها

حول الشمس وبالفلاس فإنما مدعوون إلى تنمية قدراتنا

في التعامل مع ما استحدثت من برمجيات حتى نعالجها

لنفسه فرص التخاطب مع الآخر بمفاتيح العصر سواء كانت تقنية أو مفهوماتية.

ومهما كان وضع الفنون التشكيلية مرتجًا فمستقبلها ضبابي بالضرورة لأن التغيرات التكنولوجية المؤثرة في مساراته متسارعة وإيقاعها على مجمل أوجه الحياة يزداد عنفاً.

وإن لم نختَر التعبير بوسائل العصر فلا مهرب من استعمالها كأداة تبليغية لما ننتهجه من مسالك جمالية ولما ننجزه من أفعال تشكيلية، ولا مفر إذن من مزاجية المادي والتقديري. تلك هي المعادلة التي يستوجب علينا الإقرار بتحقيقها إذا ابتغيّا مزمنة المحدثين.

الهوامش والإحالات

(1) جورج باتاي، الأبروسية : إقرار الحياة حتى الموت، ترجمة محمد علي اليوسفي، مجلة الكرمل عدد 26 سنة 1987 ص 178 - 179

- www.siggraph.org
- www.art-outside.com
- www.cirena.org/artifice
- www.aborescence.org
- <http://thdream.canalblog.com/>
- <http://www.statuon-mur.com/krouintertraas/intertrans.html>
- <http://www.studiomoya.com>

الأستاذ أحمد عبد السلام وتحقيق التراث التونسي

جمعة شحبة

إنّ المناضل الغيور على وطنه يدافع عنه بمبادئ
يفرسها في العقول وعزيمة يبيتها في القلوب وأخلاق
يصقل بها الضمائر والنقوس.

نجم هوى من سماء الفكر لكنّ نوره لن يخفت،
أضواء بعلمه وسيضيء بأثاره، كما لم يخفت نور من
سببه من أقطاب الجامعة التونسية وافاهم الأجل فهم
عبد رزيم يزقوني أمثال الفاضل ابن عاشور والشاذلي
البيهر، والشاذلي بويحيى ومحمود المسعدي وغيرهم
ممن سقوا بجهودهم مع ثلّة من زملائهم شجرة العلم
الزكية فأصبح أصلها ثابتا في أرض تونس وفرعها باسقا
في سماتها : أكم تتعدّد الجامعات وكانت واحدة،
وتنوّعت الكليات وكانت قليلة وانتشرت المعاهد العليا
وكانت شبه منعومة. . .

إنّ إرادة السياسي الواعي وعقل العالم المستنير
خلّقتا وستخلقان في ميدان العلم تطبيقا وفكرا نظرا
وعملا ما سيمنّ تونس حنّبل وأسد بن الفرات
وسحنون وابن الجزار وابن خلدون وغير الدين
والحدّاد والشابي، من أن تتبوأ مكانتها بين الأمم
المتقدّمة في أقرب الأجل.

ودّع الجامعيون والمتقنون التونسيون يوم الأحد 12
ماي 2007 بمدينة المهدية الأستاذ الدكتور أحمد عبد
السلام الوداع الأخير، ووري جثمانه الطاهر بمسقط
رأسه بحضور أفراد عائلته يتقدّمهم أخوه الأستاذ
الدكتور محمد عبد السلام مع ثلّة من رجال الجامعة
والفكر والثقافة.

لقد أسدل الستار، ستار مسرح الحياة على جسم
نحيف وعقل كبير وعمل عظيم وفكر مستنير، ومرتب
فاضل : أسدل الستار عن «المعلّم» الذي قال فيه أحمد
شوقي (الكامل) :

قم للمعلّم وقه التبجيلا
كاد المعلّم أن يكون
رسولا

وقد استحقّ أحمد عبد السلام هذا اللقب عن جدارة
منذ أكثر من نصف قرن :

إنّه الأب المعلّم لأبنائه وإخوته، وهو أيضا الأب
المعلّم لأجيال من خريجي الجامعة التونسية منذ بداية
عهدنا بالاستقلال : نجدهم اليوم في كل مكان يقومون
بدهمهم في بناء تونس الحديثة في كل دوايب الدولة
ومؤسساتها.

وأحمد عيد السلام هو نموذج للعالم الباحث، قد أوضح في رحاب جامعتنا الفتية بدروسه في التربية طريقا قويا، وأرسى في البحث منهجا صحيحا.

إن الحديث عن أحمد عيد السلام في هذين الميدانين حديث ذو شجون لا يمكن أن تكفيه وريقات معدودات لذا سأكتفي في الحديث عن دوره في مجال البحث وسأختار جانباً واحداً منه وهو البحث في مجال تحقيق التراث والتراث التونسي فقط.

في رحاب الجامعة التونسية :

قد لا يعلم بعض من طلبتنا اليوم أنّ البحث في مجال العلوم الإنسانية - وتحقيق التراث جزء منه - بالجامعة التونسية قد بدأ سنة 1970 ببحث شهادة الكفاءة في البحث العلمي. وكان عدد الأساتذة المشرفين على بحوث الطلبة لا يتجاوز عدد أصابع اليد. واهتم كل واحد منهم باختصاص معين من الاختصاصات الثلاثة : حضارة، أدب، لغة، وكان الاهتمام بهذه الجوانب يشمل التراث العربي جملة.

ورأى الأستاذ أحمد عيد السلام بثاقب رايه ونافذ بصيرته أننا في نهاية الستينات من القرن الماضي وأوائل السبعينات يصعد بناء هوية تونس العلمية وشخصياتها الثقافية لذا قام بتوجيه بعض الطلبة ممن أحرزوا على الإجازة في العربية والتاريخ، إلى التراث التونسي القابع في المكتبة الوطنية لنفض الغبار عنه وتحقيقه تحقيقاً يستجيب إلى أحدث المناهج في نشر النصوص، ودراسته دراسة متأنية تبرز فوائده وتستجلي خفاياه. ولم تكن استجابة هؤلاء الطلبة - وكنت أحدهم - لهذا التوجه تلقائياً. فقد هابنا الكتاب الأصفر المخطوط.

لكن الأستاذ أحمد عيد السلام تمكّن، بدعائه أخلاقه ورحابة صدره وإيمانه العميق بهذا التراث، الذي يمثل شخصيتنا وفيه نكهة زكية تعبق من ماضينا

وفيه همسة خفية من أرواح علمائنا ومفكرينا، تمكّن من استدراجنا إلى هذا الميدان الصعب. وما إن دخلنا رحابه حتّى كان لمقولنا غذاء ولنفسنا متعة.

ونرى من الواجب نحو أستاذنا الجليل المرحوم أحمد عيد السلام - نظراً إلى البعد الزمني النسبي عن هذه البحوث، وأغلبها إن لم نقل كلها مازال قابلاً مرقوناً في مكتبي كتّبة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس وكلّية الآداب بمتوبة وكذلك بالمكتبة الوطنية - تقديم هذه البحوث حتّى ندرك الجهد الذي بذله الأستاذ مع طلبته بجعلهم يسبحون في بحر من بحور البحث ليس من السهولة السباحة فيه دون معلّم ماهر ومدرب كفء، وكان أحمد عيد السلام هو هذا المدرب والمعلّم ؛ لقد أرسى سُنّة حميدة في الجامعة التونسية هو تحقيق المخطوطات، ونرجو لهذه السنة أن تستمرّ وتقدم حتّى نقوم بواجب مقدّس نحو تراث تونس العريق والأصيل

وهذه المحاضرات حسب التسلسل الزمني لمناقشتها هي :

البحث الأول :

حقّق فيه جمعة شيخة مخطوطاً عنوانه «مفاتيح النصر في التعريف بعلماء العصر» لمؤلفه العياضي الباجي. وناقشت البحث لجنة يوم 30 ماي 1970 متركبة من الأستاذ محمّد العلاوي رئيساً والأستاذ أحمد عيد السلام مشرفاً والأستاذ الحبيب الشاوش عضواً.

محتوى البحث : عرّف المحقق في بداية بحثه، بالمؤلف وهو محمد بن محمد بن محمد الشريف المشهور بالعياضي الباجي وقد عاش في خضمّ القرن 18/12. ثم قام بتحقيق الكتاب وعنوانه «معانيح النصر في التعريف بعلماء العصر» ولقد وضعه العياضي الباجي سنة 1740/1153 وفيه 22 ترجمة لأدباء

وعلماء من تونس عاشوا كلهم في القرن 12/18 زيادة على ترجمة لعلي باشا حاكم البلاد وأبنائه الثلاثة يونس ومحمد وسليمان.

فالكتاب الذي أهده المؤلف لعلي باشا هو حيثذ كتاب تراجم وهو من ناحية أخرى كتاب أدب لأن المؤلف يذكر إعادة، قصائد شعرية ومقتطفات ثرية لكل من ترجم لهم. وموضوع هذا الشعر والثو هو تقرير كتاب في النحو وضعه علي باشا سنة 1725-6/1138-9. عنوانه : شرح التسهيل لابن مالك.

والكتاب بهذه التراجم والمنتخبات يُعدّ أول كتاب في تاريخ الأدب التونسي. وبه فتح الباب لغيره من المؤلفين.

واعتمد المحقق على مخطوطات في المكتبة الوطنية بتونس أرقامها على التوالي 1602/4585 /16821/18645.

البحث الثاني :

قام به أحمد الطويلي في جوان 1970 وتحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السلام بتحقيق رسالة حددته المناهي إلى البشير أحمد باي : وهي رسالة كتبها المؤلف المولود سنة 1857/1273 إلى الباي يمدحه فيها ويشكو من أعدائه وحسادته. وغايته منها التقرب إلى الباي وطلب خدمة بالقصر. ثم تعرّض إلى أعدائه بالهجاء والذمّ والشتم والرّد على وشاياتهم به وتبرئة نفسه ممّا يتهمونه به.

وقد اعتمد المحقق على خمس نسخ توجد بدار الكتب الوطنية تحت عدد 1759/1207/16511 /18680/18304.

البحث الثالث :

قام به محمد التريكي بإشراف الأستاذ أحمد عبد السلام في جوان 1971 وعنوانه «تحقيق ودراسة لديوان

محمد باي». عرّف المحقق في بداية بحثه بالشاعر محمد الترشيدي باي المولود في 1710/1122 والميت في سنة 1759/1172 وهو ثالث البايات الحسينيين. ثم وصف المخطوطات المعتمدة وهي موجودة كلها بدار الكتب الوطنية بتونس تحت الأرقام الآتية : 16624/3837/2198.

وفي مرحلة ثانية تناول الباحث الديوان بالتحليل من حيث الشكل والمحتوى. ثم حقق النصّ مقارنا بين النسخ وشارحا بما يستحقّ الشرح. وختمه بفهارس متنوعة.

البحث الرابع :

قام فيه سعد غراب بإشراف الأستاذ أحمد عبد السلام بتحقيق القسم الأول من المجلد الثالث من الرحلة الحجازية لمحمد السنوسي، في أكتوبر 1971، في هذا البحث قسمان :

1 - القسم الأول : نجد فيه تعريفا بصاحب الرحلة وهو محمد السنوسي المولود في سنة 1850/1260 والميت في سنة 1900/1318، وفيه كذلك تعريف بالرحلة المحفوظة تحت رقم 16634 بالمكتبة الوطنية بتونس وتحتوي على ثلاثة مجلدات :

- المجلد الأول : فيه تمهيد في 4 صفحات وأنموذج تحدّث فيه عن مزيّة السفر من ص 4 إلى ص 25. وفيه كذلك الجزء الأول من الرحلة وهو الذي خصّصه لما رآه في إيطاليا ويمتدّ من ص 25 إلى ص 181.

المجلد الثاني : ذكر فيه ما رآه بالأستانة وآسيا الصغرى من ص 183 إلى ص 272.

- المجلد الثالث وسماه خاتمة : ترجم فيه للعلماء والشخصيات الذين اتصل بهم وخاصّة محمد طاهر الذي نجد ترجمته في بداية هذا المجلد.

2 - القسم الثاني : التحقيق : ويستغرق النصّ

المحقق اثنتين وخمسين صفحة من أوّل المجلّد الثالث الذي سمّاه خاتمة ويحتوي هذا النصّ على :

- تمهيد في صفحة واحدة أكّد فيه على ضرورة «اصطياد» العلماء أثناء السفر.

- ترجمة محمد ظافر وهو شيخ طريقة صوفيّة كان السلطان عبد الحميد أحد أتباعها. وأثناء هذه الترجمة يستطرد الكاتب للحديث عن الطرق الصوفيّة.

البحث الخامس :

قام به محمد عجينة وعنوانه «تحقيق جزء من كتاب «المشرع الملكي في سلطنة علي تركي لمحمد بن محمد الصغير بن يوسف الباجي». تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السلام ونوقش البحث في أكتوبر 1972.

بدأ المحقق بضبط حياة المؤلف الذي كان حيّاً سنة 2/1185-1771. ثمّ تحدّث عن مصادره وعن كتابه «المشرع الملكي» : وهو كتاب يحتوي على أربعة أبواب خصصت لتاريخ الفترة الأولى من العهد الحسيني زمن البايات الأربعة حسين بن علي وعلي باشا ومحمد باي بن حسين وعلي باي بن حسين. وتناول التحقيق الجزء الخاص بعلي باشا وهو يمتد من رجوعه من الجزائر بجيش لمقاتلة عمّه حسين باي إلى نهاية عهد علي باشا. ويشمل هذا الجزء المحقّق قسماً من الباب الأوّل والباب الثاني. كما نجد تحقيقاً للمحققين في نهاية هذا البحث : تخصّص الأوّل لحصار القيروان وتخصّص الثاني لتفصيل الأسعار سنة 1726/1139. وقد اعتمد الباحث في تحقيقه على النسخ المخطوطة بدار الكتب الوطنية تحت عدد 10868/12622/5249/5265. بتونس.

البحث السادس :

قام به عبد الرّحمان الكبلوطي وعنوانه «محمد الفائز القيرواني حياته وأغراض شعره وأسلوبه وترتيب ديوانه

وتحقيقه». تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السلام ونوقش في جوان 1973 يشتمل هذا البحث على 4 أقسام :

- القسم الأول : ضبط فيه مراحل حياة الشاعر (ولد بالقيروان 1320/1902 وتوفي بالمنستير 1373/1953). وذكر نشاطه الأدبي والاجتماعي والسياسي.

- القسم الثاني : درس فيه أغراض شعر محمد الفائز القيرواني.

- القسم الثالث : جمع فيه ديوان الشاعر من مصادر مختلفة ثمّ ربّط المادّة وحققها على النحو التالي : قسم شعره الوطني، وقسم شعره الوجداني، وقسم للمراثي وقسم لشعر المناسبات.

البحث السابع :

قام به سعيد بن عثمان وحقق فيه الجزء الأوّل من كتاب «العز والمنافع للمجاهدين في سبيل الله بالدفاع لاس زكرياء الأندلسي» بإشراف الأستاذ أحمد عبد السلام. ونوقش البحث في جوان 1974.

اعتمد الباحث في عمله على ثلاث مخطوطات بدار الكتب الوطنية بتونس تحمل الأرقام التالية 18120/1407/3433.

وقد بدأ المحقّق في مرحلة أولى بتقديم النسخ والتعريف بمؤلف الكتاب والمترجم، ذلك أنّ صاحب الكتاب وهو إبراهيم ابن أحمد بن غانم بن محمد بن زكرياء الأندلسي المعروف بالزّناش أو المرماش المولود حوالي 912/1583، جاء إلى تونس وتولّى منصب آغا حلق الوادي في عهد مراد باي المتولي الأمر بعد يوسف داي، وكان قد شارك في عدّة حروب مع الإسميان وضدّهم وكتب كتاباً بالإسبانية سنة 1631/1040 عزّبه ترجمان سلاطين مراكش أحمد بن قاسم بن أحمد بن الفقيه القاسم بن الشيخ الحجري الأندلسي وانتهى من تعريبه سنة 1639/1048.

وفي مرحلة ثانية قام الباحث بتحقيق مقدّمة الكتاب
19 باشا من جملة 50 بابا هي كلّ ما يحتويه هذا
الكتاب :

- الباب الأول أورد فيه المؤلف وصايا لأصحاب
المدافع .

- الباب الثاني إلى الباب 11 : وصف أنواع المدافع
وبيّن خصائصها باستثناء مدافع الحجارة .

- الباب 12 وصف فيه مغارف التّعمير .

- الباب 13 : بيّن فيه كيفية الرمي بالمدافع .

- الباب 14/15/16 : تحدّث فيها عن أسوة
المدافع وعجلاتها .

- الباب 17/18/19 : خصّصها للحديث عن
مدافع الحجارة .

البحث الثامن :

قام به محمّد شقرون وعنوانه «الأحداث التاريخية
في تونس (فيما بين 1824/1855)» من خلال
مجمع الدواوين التونسية للنسوي - تحقيق ودراسة
تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السلام ونوقش في
20/6/1977 .

في هذه الدّراسة قسمان :

- القسم الأول جمع فيه الباحث القصائد ذات
الإشارات التاريخية وحققها بالاعتماد على مجمع
الدواوين التونسية وتوجد منه ثلاث نسخ بالمكتبة
الوطنية بتونس تحت عدد 1662/16633/16628 .
كما اعتمد في كتاب «العقد المنقذ» لمحمد ابن سلامة
(مخطوط دار الكتب الوطنية بتونس عدد 18618)
وكتاب «أشهر ملوك الشعر والنثر» للباجي السعودي
(مخطوط بدار الكتب الوطنيّة بتونس رقم 2515) .

- القسم الثاني : حاول فيه الباحث استخراج
ما تضمنته تلك القصائد من إشارات تاريخية جدّت

في تلك الفترة كالولاية وورود الخلع السلطانية
والمباني... إلخ .

وأهم شعراء هذه الفترة هم محمد بن سلامة
ومحمد التنوسي ومحمد الخفّار ومحمد الأصرم،
ومحمود قيادو .

البحث التاسع :

قام به توفيق الزيراوي وعنوانه «تحقيق جزء من
كتاب «المشرع الملكي في سلطنة علي التركي» لمحمد
الصغير بن يوسف الباجي، تحت إشراف الأستاذ أحمد
عبد السلام ونوقش في 20 جوان 1277 .

هذا العمل هو ثمّة لبحث السيد محمد عجيبة (انظر
المبحث رقم 5) الذي حقّق فيه القسم الأول من دولة
علي باشا .

وفي هذا البحث قسمان :

- القسم الأول عرّف فيه الباحث بالمؤلف وهو
محمد بن محمد بن محمد الصغير بن يوسف الباجي
الذي عاش تقريبا بين سنتي 1700/1112 - 1185/
1772 . وقد أعملت ذكره كتب التراجم لأنّه لم يكن
صاحب خطّة رسميّة أو عالما مشهورا .

- القسم لثاني : حقّق فيه الباحث القسم الثاني من
دولة علي باشا . ويمتد هذا الجزء من الفصل المعنون
به «ذكر مجيئ الجزيرة والبايات ونزولهم على قلعة
الكاف، إلى الفصل المعنون : «فشل ثورة العسكر
ومبايعة أهل الحلّ والعقد لمحمد باي» .

وقد اعتمد الباحث في تحقيقه علي نسختين بالمكتبة
الوطنية بتونس عدد 5265 وعدد 5259 .

البحث العاشر :

قام به علي العربي وعنوانه : «تحقيق المقامة
الفخرية في فضل الدولة الحسينيّة، والعزّ الدائم
والسعد القائم : وهما مقامتان لمحمد الدّالي التونسي،

تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السلام، ونوقش البحث في 13/6/1978.

بدأ الباحث في مرحلة أولى من بحثه بوضع الإطار التاريخي للإيالة التونسية من سنة 1855/1272 إلى سنة 1861/1278 وهي الفترة التي كتب فيها محمد الدّالي التونسي مقامته. ثمّ ترجم للمؤلف الذي كان حيّاً في سنة 1/1277-1860. وقَدّم لنا المخطوطة التي اعتمدها في التحقيق وهي نسخة من مكتبة المخطوطة التي اعتمدها في التحقيق وهي نسخة من مكتبة حسن حسني عبد الوهاب بالمكتبة الوطنية بتونس رقم 18903 وذكر الباحث أنّ المقامتين تتدرجان في نطاق كتابة التاريخ الرسمي للدولة الحسينية الذي لا يخلو من مدح وتنويه بأسلوب أدبيّ مسجع.

وفي مرحلة ثانية حلّل الباحث المقامة الأولى التي

تحتوي على ثلاثة أقسام :

- القسم الأوّل وفيه مقدّمة تعرّض فيها المؤلّف إلى الظروف التّقصيّة التي كتب فيها مقامته.

- القسم الثاني : فيه أخبار المشير محمد باي.

- القسم الثالث : وفيه ثورة غومة المحمودي بناحية الأعراض ببلد الحامة.

أما المقامة الثانية فقد خصّصها المؤلّف للحديث عن تجديد بيعة الصادق باي على مقتضى قانون عهد الأمان وإبتداء العمل بالمجالس التي اتبقت عن هذا القانون.

وفي مرحلة تالية نظر الباحث إلى المقامتين من حيث القيمة الأدبية واللغويّة ومن حيث القيمة التاريخية ثمّ قام بتحقيقهما (بتبع).



التلوث السمعي في تونس وإمكانيات التخفيف من آثاره

فتحى زعندة

لقيما وثوابتا الأصلية، ونخلص في الأخير إلى بعض المقترحات في الغرض.

تحديد مفهوم التلوث :

جاء في القاموس المحيط فصل اللّام : التلوث : التلطّيح والخلط والمرس، وفتر المنجد في اللغة والأعلام هذه العبارة بأنها مشتقة من لوث (المصدر تلوث) الشيء مرسه ولوث الثبن بالقت - خلطه به- ولوث ثيابه بالطين لطخها به، بما يعني إذن إدخال عناصر أو مواد أجنبية على شيء ففسد أو تغيرت عناصره ومكوناته.

وفي الفرنسية والإنجليزية من اللغات الأعجمية اقترنت معاني التلوث بالندس أو التنديس «Profanation» وهو أبعد من مجرد تغيير الشيء من حاله الأصلي إلى حال جديدة، إذ تكاد تكتسي المسألة طابعا دينيا.

وإذا ما طبقنا هذه المفاهيم على البيئة التي نعيش فيها كان ذلك معناه أن التلوث يتمثل في عناصر دخيلة تصيب تلك البيئة فتلطيخها وتشوهها وتفسدها بأن تنزع منها الصفات التي منحها إياها الطبيعة لتكون خير ظرف مكاني يعيش فيه البشر.

يحتل التلوث بمختلف مظاهره مكانة بارزة ضمن القضايا التي تشغل بال الساسة ومكونات المجتمع المدني، فقد أحدثت في تونس وزارة البيئة والتنمية المستدامة وديوان معنى بالمسائل المتصلة بالبيئة، والشبكة الموسمية للتنمية المستدامة، وما أحدثت حزب الخضر للتقدم إلا دليل على الوعي الجماعي بضرورة تبني جهود القوي الحية وأصحاب الرأي وهياكل القرار في سبيل إيجاد بيئة سليمة يطيب فيها العيش.

وتبذل الدولة جهودا كبيرة لبلوغ هذه الأهداف من خلال ما ترصده من اعتمادات ضخمة وما تسنه من قوانين وما تتخذ من إجراءات بإذن سام وحرص من سيادة رئيس الجمهورية، باني نهضة تونس الحديثة، إلا أن تلك الجهود ما زالت تصطدم بعقبات عديدة ومتنوعة في مجال الحد من التلوث بمختلف مظاهره.

وستقتصر في هذا المقال على التلوث السمعي فنسعى إلى تحديد مفهومه ونستعرض مختلف مظاهره ومصادره وتأثيراته المباشرة والجانبيه في حياة الناس من النواحي الاجتماعية والثقافية بالخصوص، وكيفية الحد من تلك التأثيرات في الفضاءات التي نعيش فيها وإمكانية تغيير سلوكنا الفردي والجماعي حماية

والتلوث السمعي يتبع عن عناصر دخيلة تنقص على حواس الإنسان الأساسية وخاصة منها حاسة السمع التي تصبح عرضة لهجمات مختلفة من أهم مصادرها:

- الضجيج والضجيج اللذان يصدران عن أصوات طبيعية كمنقعة الرعد (وهو ظرفي لا يدوم) وعن القيام بأنشطة مختلفة تصاحب بأصوات تتجاوز غلظتها أو حدتها وقوتها ما تتحمل الأذن البشرية وجسم الإنسان، وغالبا ما يتم تضخيم الأصوات الصادرة عن هذه الأنشطة بواسطة آلات مختلفة بذاتية كقرع الأجسام الرنانة والمصونة لغرض ما، أو بالآلات متطورة تقنيا (مجهيزات ومعدات كهربائية والإلكترونية وغيرها).

وفي هذا الإطار تدخل الأصوات الصادرة عن آلات الموسيقى ومضخماتها وهي من ابتكارات الإنسان منذ القدم، حيث نجد آلات ذات أصوات قوية لا تحتاج إلى مضخمات، كالأبواق وبعض آلات الفخج الأخرى والعلبول وما إليها من آلات الإيقاع، ومهما قويت أصوات هذه الآلات فإنها لا تبلغ حدا مزعجا إلا إذا تناولها الناس بصفة جماعية - لكن الأمر يستعجل مع التطور التكنولوجي الهائل الذي عرفته البشرية منذ انطلاق عصر النهضة الصناعية في أوروبا.

وكلنا يعلم ما آل إليه الأمر في أيامنا الحاضرة من حدوث صخب لا يحتمل نتيجة استعمال مفرط وغير مدروس وعشوائي لمضخمات الصوت في الأماكن العمومية المعدة للترفيه كالملاهي والمراقص وقاعات العروض التي تقدم فيها أنواع معينة من الموسيقى الصاخبة، وفي الفضاءات الخاصة، حيث أضحت قوة الأصوات التي تملأها آلات الموسيقى ومضخماتها غير متناسبة مع مساحة تلك الفضاءات، وهي ظاهرة، وإن كانت تشترك فيها عديد الشعوب، فإنها بلغت درجات تثير القلق في مجتمعا، حيث اقترنت الحفلات الموسيقية وسائر الاحتفالات الشبيهة بالصخب والضوضاء المرصجين للنفوس وللحواس.

ومن مصادر التلوث السمعي كذلك:

- الضجيج المتأتي من العربات ومن سائر وسائل النقل التي تملأ شوارعنا وطرقنا وفي المناطق القريبة من المطارات، فقد أصبحت التجمعات السكانية الكبرى تعج بالشاحنات والحافلات والسيارات والمجالات يختلف أصنافها التي تسهم في التلوث السمعي الناتج عن أصوات الحركات وعن المنشآت الصوتية التي تستعمل أحيانا بدون موجب، ويتعاظم الأمر خاصة في صورة حدوث عطب في كاتم الصوت في بعض العربات، وفي أصناف من الدرجات النارية التي يعمد أصحابها، وجلبتهم عادة من الشباب، إلى تعطيل كاتم الصوت فيها قصد لفت انتباه المارة أو تعمد إزعاجهم.

- أصوات أصناف من الآلات الكهربائية أو الميكانيكية المستعملة في معامل التصنيع، إذا تجاوزت حدا معيناً ولم تكن مجهزة بكاتم الصوت، وتنتشر بعض هذه المعامل في الأوساط الحضرية ودخل التجمعات السكانية.

آلات البث وقراءة حوامل الموسيقى بأنواعها، وهي عديدة وتعد ثمرة التطور التكنولوجي الذي طال الوسائل السمعية البصرية، وكثيرا ما يسيء مستعملوها ضبط قوة الصوت وحدته، عن قصد أو بدونه، بحيث يعمد بعضهم إلى جعل الأصوات التي تصدر عنها قوية أكثر من الحاجة، كما يحدث في المساكن الجماعية وفي السيارات التي يقودها أو يمتطيها الشباب، والتي تكون مجهزة بمثل تلك الآلات، وهي مظاهر تكثر خلال فصول ومواسم محدّدة (كالصيف والأعياد).

- الضجيج الصادر عن صراخ وهتافات بأصوات عالية وتصفير أو تصفيق حاد يطلقها عدد غير من الناس في احتفال رياضي أو فني يقام في فضاءات مفتوحة أو مغلقة.

- أصوات أصناف من الألعاب النارية التي يكثر انتشارها بين الأطفال والشباب في مواسم وأعياد، فتسبب في إزعاج المارة.

إن مظاهر التلوث السمعي التي ذكرنا ناجمة عن صدور أصوات تفوق ذبذباتها ما تتحمّله الأذن

البشرية، فقد حدّد العلماء ذلك بحساب الدسيبال، فعنّدل ما تتحمّله الأذن هو ستون دسيبال، وإذا تجاوز هذا العدد الضعف، أصيبت الأذن البشرية بالأذى وتشتت الأصوات في ألم شديد وقد جعلت آلة مخصوصة لقياس الأصوات من حيث قوّة ما تصدره من دسيبالات، تسمّى بالفرنسية Sonomètre.

وإضافة إلى الأذى «المادي» الذي يصيب أعضاء جسم الإنسان وحواشه نتيجة الأصوات «الملوّنة»، يمكن تعداد مظاهر «معنويّة» للتلوث السمعي، وهو الناجم عن تلقّي أصوات تتنافى مع مقاييس الذوق السليم المتفق عليها، فالنشاز في الموسيقى، مثلاً، يزجج المتلقّي للمصنّفات الغنيّة، باعتباره حروجا عن نظام صوتي معيّن، حيث أنّ الدرجات الموسيقيّة تكوّن فيما بينها أنظمة أقرّتها التقاليد اعتمادا على قواعد فيزيائية وذوقية محدّدة، على أنّ مفهوم النشاز تغير في بعض المدارس المعتمدة في التأليف الموسيقي المعاصر والحديث خاصّة في البلدان المتقدّمة صناعيّا، حيث أصبح المؤلّفون يعتمدون المسافات الصوتيّة المتنافرة في إطار رؤية فنيّة خاصّة. وهو أمر لا مجال للتوسّع فيه في مثل هذا المقال. ولئن كان اعتماد النشاز في مدارس التأليف الموسيقي الحديث جائزا باعتباره يستند إلى رؤية جماليّة مدروسة، فإنّه ليس كذلك في ما ينتشر من «أعمال» موسيقيّة في ربوعنا، فالنشاز الصادر عن الآلات الموسيقيّة وعن أصوات بعض المغنّين يرجع إلى جهل بقواعد العزف والغناء، وازداد الأمر استفحالا بعدما اختلطت مفاهيم الجمال وقوانينه وضاعت لدى البعض حدود الذوق السليم بالمقاييس التقليديّة المتفق عليها، فكادت الفوارق بين الحميل والقيح في الأعمال الفنيّة تُمحى. ويزيد الأمر خطورة بملاحظة أنّ الموسيقى التي تتمتّع إلى أبسط المقوّمات الفنيّة والتقنيّة أصبحت تكسح أغلب الأماكن العموميّة فتلهم الناس بالرغم عنهم وتلاحقهم حيثما وجدوا. ولا يخفى ما لضياع القيم الفنيّة والجماليّة في المجتمعات البشريّة من انعكاسات سلبية على التوازن النفسي للأفراد والمجموعات، فالفنون تلعب دورا أساسيا في توطيد أواصر التآخي والتآلف

بين بني البشر، فهي لغة الوجدان الجماعي، وإذا تشتت مرجعيّاتها أصبح الناس أكثر عرضة للتوتر النفسي. وللتدليل على أهميّة دور الفنون نذكر بإبداعات كبار الشعراء والمثّلين والمطربين الذين تربّوا على عرش الموسيقى في مختلف العصور الذهبيّة التي مرّت بها تلك الفنون، حيث التّف حولهم الناس بمختلف شرائحهم وانتماءاتهم المذهبيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

ولعبت وسائل الإعلام المرئيّة والمسموعة دورا في انتشار الموسيقى والأغاني وغيرها من الأعمال التي تصنّف ضمن التعبيرات الفنيّة، بكلّ ألوانها واتجاهاتها، بغنّاء وسميحتها، التي باتت تصل إلى الناس غير مكترثة بالحواجز التي اتعلمت في عصر العولمة والفضائيّات وسائر وسائل الاتصال الحديثة، حاملة في طياتها ما أراد أصحابها نشره من إنتاج فيه مقوّمات الإبداع أو هو نعال منها.

إنّ ما أشرنا إليه تتفاقم خطورته إذا انطوى على ما يمس بالمقوّمات الأساسيّة للمجتمع كالمقدّسات أو الأخلاق أو القيم، أو على ما يهدو إلى التطرّف والعنف والتصرّفات التي لا صلة لها بتقاليدنا العربيّة الإسلاميّة المبنيّة على التسامح والوسطيّة والاعتدال، وأصبحت بعض قنوات البث والإعلام المسموع والمرئي تروّج لأفكار منافية لهذه المبادئ وتستهدف الشرائح التي لم يكتمل نضجها الفكري والنفسي وهي الأكثر عرضة لأن تستغلّ في تغذية الصراعات السياسيّة أو الإيديولوجيّة، فتلوث النفوس الضعيفة التي نجد فيها الأرضيّة الخصبة لذلك. إنّ الخطب التي تعمل مثل هذه الأفكار المحمومة تشكّل مظهرا من مظاهر التلوث الفكري.

ومن مظاهر التلوث السمعي التي يمكن الإشارة إليها لتوسّع انتشارها في مجتمعنا، ما يصدر عن فئة ضالّة من الشباب والكهول أو حتّى من الأطفال والشيوخ، الذين يتلفّظون بعبارات نائية منافية للأخلاق في الأماكن العموميّة وفي الطريق العام، غير آبهين بما يحدثه ذلك من إحراج للمارة، ضارين عرض الحائط بتقاليدنا التي

تقتضي احترام الآخر وخاصة إذا كان برفقة ابن أو ابنة أو أحد أفراد عائلته.

لقد أصبح التلوث بمختلف مظاهره المادية والمعنوية من العناصر التي تزيد من حدة الضغوط النفسية التي يعاني منها الإنسان في عصرنا الحاضر، لذا وجب على المجتمع بكل مكوناته التصدي لمصادره والتفطن إلى مخاطره ومضاعفاته الجسدية والثقافية والاجتماعية والأخلاقية والإقتصادية والسياسية، وذلك بتضافر جهود كل القوى الحية في المجتمع من مؤسسات حكومية وجمعيات وأولياء ومرتين ووسائل البث

الجماهيري بما يتجث القيم والمبادئ الدينية والثقافية المستمدة من عراقة الحضارة والتقاليد التونسية الأصيلة حتى تقوم السلوك الفردي والجماعي غير المسؤول، وتكون سداً منيعاً يتصدى لمختلف التيارات الفكرية أو الثقافية الهدامة أو المبتذلة التي لا تحقّق السموّ بالذوق وترقى بالإنسان إلى مراتب رفيعة تساهم في مزيد دفع الحضارة الإنسانية التي بلغت درجة عالية من التقدم التكنولوجي والمادي الذي لا يستقيم ولا يستمر على الوجه الأكمل بدون توفر بيئة سليمة بكل المعايير.



مع الدكتور محمد رشاد الحمزاوي

الحبيب جعفر

أصدر الدكتور محمد رشاد الحمزاوي مؤلفات عديدة :

روايتان ومجموعة قصصية وثلاث مسرحيات.

- «يودودة مات»

- طرنزو

- الشياطين في القرية

- الصارخون في الصحراء

- زمن الترهات

... في رحلته الأدبية والجامعية أصدر أكثر من خمسة وعشرين مؤلفا بتونس وبالخارج.

تحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة السربون سنة 1972، ودرس بجامعة هولندا وفرنسا والإمارات العربية وعمان وتونس وتحمل مسؤوليات إدارية عديدة.

تقلد عضوية عديد المجامع اللغوية واللجان الاستشارية العلمية والمنظمات التونسية والعربية والدولية ذات الصبغة الثقافية الحضارية.

أشرف على أقسام ثقافية بالصحف والمجلات.

قدم برامج ثقافية تلفزيونية

بعث مشروع المعجم العربي التاريخي بمساعدة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي وكذلك مشروع توحيد المصطلحات العلمية الفنية العربية.

من مؤسسي جمعية المعجمية العربية بتونس سنة 1983 ومجلتها «مجلة المعجمية».

- أهلاً أستاذ رشاد الحمراوي، ويديعية أقول بأنك واحد من المبدعين الذين قصاوا بأدوار مهمة في الأدب والثقافة والإعلام... أنت من مواليد تالة من ولاية القصيرين؟

- أنت تعود بي الآن إلى سنوات المراهقة وكما يقال: إن الذاكرة هي ما يبقى بعد أن ننسى كل شيء... فقد نسيت الكثير وبلغت من العمر تقدماً لكنني اعتقد أن تالة هي في ذاكرتي ولقد سجلت تلك الذاكرة في رواية «بودودة مات» وهذه الرواية نالت جائزة علي البلهوان وهي الثانية من نوعها بعد البشير خريف ثم إن «طرننو» التي ذكرتها هي طرننو تعيش وترتي الزيش وتاكل الكسكي والبوتيش وكثير من الناس لا يعرفون البوتيش.

- وما معنى البوتيش؟

- البوتيش هو الكسكي المأخوذ من الشعير والشعير تأكله الدواب، وفي سنوات المجاعة يأكله الناس في هذه المناطق التي مرّت بها تحديات في تاريخ تونس... ثم «سفر وهذو» هارب من خطاب الصلح، إلا أنا، فإذا نظرت إلى هذه الذكرى المتعلقة بتالة، فقد سميت أن أسجل فترة من الفترات الحاسمة في قريتي وطرحتم من خلالها قضية أساسية هي جذلية الريف والقرية واعتقد أنني كنت من الأولين الذين دخلوا هذا الميدان في الرواية التونسية.

في تالة أتذكر دائماً معلماً مازال موجوداً وهو جامع سيدي عبد القادر وهو الذي تعلمنا فيه القرآن وهو إلى الآن في مكانه ولم يتبدل كثيراً... في تالة أتذكر عينها الكبرى ويبدو أنها كانت من أيام الرومان وأن الأوروبيين وخاصة أن الاستعمار قد جاء فحسنتها وهي الآن مباحها تجري إلى يوم الدين هذا... كذلك أتذكر عيونها التي تحيط بها من كل مكان العيون كثيرة والمنطقة جبلية أتذكر كما أتذكر الثلوج... من تالة أتذكر الجراد الذي كان يهجم على القرية ولم يأت

منذ سنوات والحمد لله... من تالة أتذكر صلاة الاستسقاء... الناس يتضرعون... أتذكر الناس الذين كانوا يأكلون الجراد ويطبخونه وقت الحاجة... في تالة أتذكر «هندي تالة يا وكالة» (هه... هه) وهو من أحسن الثمار في المنطقة... في تالة أتذكر أهلها الطيبين الذي قاموا بجهاد كبير سواء في الجهاد الذاتي أو الجهاد الوطني... تالة المنطقة التي تقول لا وقد قالتها مع علي بن غدامهم وما أدراك من هو علي بن غدامهم... إلى آخره... أتذكر أن تالة كانت مدينة رومانية حارسة وإليها إلتجأ يوغرطة عندما حاصره الرومان، وتالة تعني العين الجارية، وتوجد كذلك في المغرب وفي الجزائر...

- أستاذ رشاد كيف بدأت حب الأدب... هل بدأ هذا الحب من هناك أم جاء بعدها؟

- كنا في العائلة 10 إخوة... كنا 5 من الزيتون و5 من المدارس ولاسيما من الصادقية، وكانت الحركة خصوصاً بيننا، ولكنها كانت شيقة وكان لأخوتي من الزيتون خزان من الكتب دخلت بينها كالفار وتعلمت منها الكثير وكذلك من الصادقية التي علمتنا الأدب المقارن خاصة الأدب العربي والأدب الفرنسي، وفيها تعلمنا عن أساتذة جهابذة مثل محمود المسعدي وعبد الوهاب باكير وأحمد الغربي والطاهر ليفة وأساتذة فرنسيين... فولتير وراسين وموليير... هذا المحيط الذي حبب إلي هذا الأدب... في الحقيقة أنا ابتدأت بالشعر ولم أبدأ بالشعر وأتذكر أول قصيدة كتبها هي: «تذكريني» وكانت قصيدة حميمة غزلية نوعاً ما ولم أجز على قراءتها على إخواني الزيتونيين حتى يقيموا لي البحر والوزن إلا أخي أحمد - رحمه الله - الذي كان أكثرهم تفتحاً وميلاً إلى الأدب والشعر فابتسم قليلاً لأنه وجد فيها نوعاً من الضعف لكنه شجّعني على المضي في ذلك ولكنني لم أواصل المسيرة واهتممت أكثر بالرواية والقصّة.

- حياتك زاخرة بالعطاء والإبداع وبالنشطة متنوعة في مؤسسات ثقافية وعلمية ولغوية...
قمت بالتدريس في الجامعة التونسية وفي جامعة الإمارات وفي باريس وهولندا... وفي هولندا حصلت على الدكتوراه ؟

السكن كان في هولندا ولكن التسجيل كان في باريس فكننت أتورد علي العاصمة الفرنسية وفيها تحصلت على الإجازة ثم بعد ذلك على الدكتوراه... لكن في هولندا تعلمت ثلاث لغات : العربية والألمانية والسريانية باعتبار أن العربية هي لغة سامية ولا يمكن أن تفهم أو تدرك إلا بالمقارنة فحرصت على أن أتعلّم هذه اللغات وقد أفادني كثيرا.

- يقول الأديب طه حسين : كنت ولا أزال شامدا الإيمان بأن الأدب الحي لا يستطيع العزلة إنما هو مظهر إلى أن يتصل بالأدب الحيّة الأخرى وسبيله إلى ذلك الترجمة والتعريف بالأدباء من الأجناس بمعنى أن معرفة لغات الآخرين تفسح المجال للمعرفة... أليس كذلك ؟

- نحن في تونس كانت لنا حظوظ كبيرة بالخاصة في المدرسة الصادقية ولا ننسى أنها كانت رمزاً خاصاً في العالم العربي كلّ إذ اعتبرنا أنها سعت إلى أن توفّق بين حضارتين : الحضارة العربيّة الإسلامية والحضارة الغربية فكان أكثر الطلاب إرهاباً وكان علينا أن نؤدّي برنامجين : برنامج في العربية وبرنامج في الفرنسية فكان الطالب الفرنسي الذي يدرس في معهد فرنسي يبحث لا يؤدّي إلا سبعة عشر ساعة بينما نحن كنا نقوم بمضاعف ذلك في العربية والفرنسية ثم نحن من يُعرف بأصحاب اللغتين المتكاملتين فكان نحيّد الفرنسية بقدر ما نحيّد العربية وكنا نتنقل من مستوى إلى مستوى كأنّ اللغة هي اللغة الأولى، وهذا مازال وهؤلاء الناس ينقصون شيئاً فشيئاً... هذه الحالة الخاصة وهي الصادقية والصادقيون وهذا التعليم وهذه المكانة وهذه التربية كانت تمازج بين الحضارتين والثقافتين وهنا نحن

نسبح في عالم خاص... عالم فيه الفكر وكنا نقارن الجاحظ براسين في التهمك والسخرية مثلاً بقدر ما نجد هذا عند هذا وإذاك نجد تلاقياً بين الحضارتين فنشر أنه ليس لنا مركّب نقص... هذه المقارنة تعطينا دائماً فكرة أننا ليس لنا مركّب نقص أمام أي حضارة.

- استاذ رشاد أنت مارست أنشطة فكرية وثقافية وقمت بتقديم وتنشيط برامج ثقافية في التفرقة الوطنية وأنا أنكر لك الآن برنامج «أدبنا في عصرة وأثر وصاحبه» وهي برامج نشطت الحركة الثقافية والأدبية خلال السبعينات ؟

- وهو كذلك وأعتقد أن البرنامجين كانا أول وثيقة وطنية في الاهتمام بالأدب التونسي دون غيره والتركيز عليه وخاصة التأكيد على طرافته وجديته وجذبه. وقد استمعت منذ أيام قبلية إلى الأستاذ محمد صالح بن عيسى يقول إن الأدب التونسي لم يُهمّ به إلا ابتداء من الثمانينات قام به هو وجماعة معه وأعتقد أنه يجب أن نذكر أن الأدب أولاً أخرجه من الجامعة وأدخله إلى النفوس وشوّه بين الناس وأنا من الذين ابتدأوا بالتعليم وكلاً غير لمؤدّي المرحوم صالح الفرمادي وتوفيق بكار ورشاد الحماوي وكنا قد درّسنا كثيراً من هذا الأدب وخاصة علي الدوعاجي.

- ما هو دور الأديب في مجتمعه خصوصاً أن مجتمعنا يشهد تطوراً متسارعاً نتيجة متغيرات دولية... فما هو دورك أنت كأديب ؟

- والله في هذه القضية آراء كثيرة ومختلفة... من الناس من يرى أن للأدب رسالة مهمة جداً وهو أن يغير الطريق وأنه النبراس والنور وفي هذا نوع من الصواب ومن المغالاة كذلك إن صحّ هذا التعبير - لكن في نفس الوقت هذا الدور تتوّع بتنوّع المدارس الأدبية، فمن المدارس ما يرى أن الأديب هو مجرد وأصف لزمن لمجتمع حتى يمكن له أن يبرز ظواهر هذا المجتمع.

- يعني هو مجرد ناقل للصّور؟

- ناقل للصّور الرمزية... للصّور الأساسية... للصّور الضاربة... ليست أي صورة لكن يجب أن تختار ما يثير عن ظاهرة اجتماعية أو مجتمعية وهذا فيه نظر وكأنه موقف المؤرخ الذي يريد أن يذكر الأحداث والأشياء ويربط بينها ويفسرها ويخرج من القضية. وفيه من يري أن الأدب هو موقف إنساني له رسالة تتلوّز ويرز سليات هذا المجتمع لاصلاحه كأنّ الأدب يجب أن يقوم بدور المصلح مثله مثل الرجل السياسي أو الديني أو الفلسفي ومنهم من يري أنه إنسان له دور الشهادة على قضايا فاجعة ومأساوية في مجتمعات معينة لها صلة بحقوق الإنسان، وما يمكن أن يؤديه المجتمع للبحث عن الصور المثلى لهذه الحقوق والآمال التي يصبو إليها الإنسان. فالأدب يُنظر إليه نظرات مختلفة لكني أنا شخصيا عندى الأدب هو أنّه يريد أن يبلغ رؤية... رؤية الكاتب التي تدافع عن مبدأ أو عن أخلاقيات.

- وهل أعمالك تتنزل في هذا الاتجاه؟

- نعم والقضية هي قضية الرؤية Vision. أمثلة من الأدب الأوروبي الذي أخذت منه الرواية والقصة والمسرحية وهي لم تكن موجودة - إنّ هذا الأدب مدارس ولكل مدرسة رؤية - .

- وهل الغرب أخذ عنّا القصة؟

- القصة الغربية لها فنيات ليست بالضرورة موجودة في القصة العربية القديمة... نحن لنا حكايات... القصة هي نموذج عصري خلقه العصر الحديث... والقصة هي بنت الصحافة وهي رواية مصغرة تقدّم نماذج اجتماعية. لذلك يجب أن تكون القصة قصيرة والعالم الحديث يفرض أن الأدب قد تحوّل من حالة التّطويل إلى مرحلة الإيجاز وأن يدرس المجتمعات من خلال هذا النموذج الجديد. ولذلك فقد استبدت الصحافة بالقصة ثم إنّ القصة كانت لها بداية وعقدة في مفهومها

الكلاسيكي ثم إنّ المقامة موجودة في الأدب العربي ولكنها نموذج واحد يتردّد ويعود وهي في أساسها قريبة من القصة وهي في النهاية وعظيمة وإرشادية أكثر منها اجتماعية وتحليلية .

- أستاذ رشاد. أنت في «بودودة مات» شاهد على واقع اجتماعي وفي «طرننو تعبش وترسي الریش» شاهد على الظروف التي أنشأت فيها قضتك وكذلك في مسرحيّة المشاطين في القرية والصارخون في الصحراء وزمن الترهات... أين أنت من كلّ هذا؟

- مهجة الكاتب دائما موجودة في كل ما يكتب وكثيرا ما قيل إن الأدب الذي أكتبه هو أدب واقعي وأنه يصوّر الواقع الجاف، لكن يبدو لي أن «بودودة مات» و «طرننو» فيهما ما يقرب من حمييتي وفي كل هذه الأحداث والمآسي تكلمت عن عالم مجنون وهو عالم الآفاق في تونس العميقة في ذلك الزمن، وهذا العالم أنا عشته شخصيا... أنا من أقلّ الريف... لأنّ من أهل المهاجرين إلى مدينة تونس العاصمة... أنا انتقلت من تالة إلى الصادقية فصوّر كآتي انتقلت من الأرض إلى المّريخ ثم من تونس إلى فرنسا ومن فرنسا إلى هولندا... أنت دائما في صدام وأنت دائما تبحث عن التناقل وهذه القصص والروايات هي في الحقيقة هذا الآن لكنّه الآن المقتنع الذي لا يريد أن يروج فكما يُقال شاكر نفسه بفرك السلام... إن التجربة الشخصية دائما تؤدّب وتضاع في أساليب تجعلك تخرج من جلدك.

- أستاذ رشاد من هو «بودودة»؟

- «بودودة» هو شخص واقعي وهو يمثل أولئك المعاقين الموجودين بكثرة في ذلك الزمن، وهو شخص جاء إلى تالة واسمه «بودودة». ولما كان معاقا دار حوله الصّبيان والمراهقون وأنا أول من اهتم بفهم المراقبة في الرواية وقد نسجوا حوله وأنا منهم - حكاية وصلتنا منه بطلا

نلعب معه ونظلمه ونكرم إليه وقد أردت أن أنسج من خلاله رؤية جديدة وغاية وهي أن أشير إلى أنّ دودة بودودة كائنة بمقايير ذاتية في أعماق كل واحد منا. تؤمنُ بضرورة التضامن التي تكون علينا وليست لنا ثغمتنا ولا تحمينا.

- ما هي القيم التي تسعى إليها ؟

- بودودة أخذته كرمز و«بودودة» هو تلك «الدودة» التي دخلت إلى القرية وقلبت رأسها على عقب. فقد سرق الخبز ودخل السجن وتكلف برحمة أولئك الصبيان التي لا توجد عند الكبار، وأرادوا أن يخرجوه من السجن وقد نسجوا حوله دنيا من الأساطير منها أغنية «بودودة مات تخيالو فذ التيربولات... بودودة حي واسمو مقيد في زمام الين». هذا وضعه أبناء تالة ومن في سني يتذكر هذه الأغنية كما كان هؤلاء المراهقون يمثلون شريحة اجتماعية مازالت في الحضيض ومنهم من كان يبيع السجائر وأشياء أخرى ليعيش ويرتزق «البرسيس» كان مع «بودودة» بالفرنسية «Percis» وكان يسمي هذا الأرتمى والشرفين تحمل العين ونسج الزكمة واللغة على المسلمين».

- نشير بأن هذه الرواية قد حصلت على جائزة علي البلهوان سنة 1962 وصدرت منها أكثر من ثمانين طبعات ووقع اعتماد بعض النصوص منها في كتب مدرسية.

- على ما أذكر يوجد ما يقرب 10 كتب تروية في البرنامج الرسمي فيها نصوص مأخوذة من الرواية.

- وكذلك «طرننو تعيش وترى الريش» صدرت سنة 1975 ؟

- نعم 1975 ولكن القصص بدأت في 55 و 65 وكان بمناسبة نداء المجلات التونسية في ذلك الوقت في سبيل نشر وتشجيع القصة التونسية وكانت ندوات

معقودة حول مصير القصة التونسية حتى أن مصطفى الفارسي قال : «القصة كائنة فيه» وقد شاركت «بطرننو» انطلاقاً من هولندا فقد كتبت هناك «بودودة مات»... كتبت في هولندا لأنني كنت لما تنزل الفيوم على رأسي في هولندا وتغيب عني شمس بلادي أذكرها..

- أي أنك كنت جسيماً في هولندا ويوحا في تونس ؟
- وعاطفة كذلك.

- ما هي مرجعيتك الأدبية وماذا أخذت من الدوعاجي وخريف ؟

- القضية الخلافية هي هنا، حيث أن كثيرا من الناس وكان منهم المرحوم الهادي العبيدي لما حصلت على الجائزة وهو أول من كاتبني وبعث لي أسئلة وأنا في هولندا وقد نشرت في جريدة الصباح منها : من أثر فيك ؟ أنا اعتقد أنني قرأت الكثير بطبيعة وجودي في المدرسة الصادقية قرأنا في الأدب الجزائري والأدب الشرقي والأدب الفرنسي فكانت لي من خلال ذلك التكوين المعتدل التمازج المتناسق المتسامح مع فكرة أدبية نقدية، فكننت أبحث عن طريق للأدب... علي الدوعاجي لم أقرأه لأنه لما كتب ونُشر كنت صغيرا جدا ولم أقرأه إلا بعد أن أصبحت أستاذا في الجامعة... الذي قرأته وأعجبني في ذلك الوقت هو الطيب التريكي الغزيط وكل قصصه الشعبية التي تنسج إلى الأعماق ثم بعد ذلك البشير خريف وخليفة الأفرع فنياته تتجاوز كل المدارس وكل الحقب وفي نفس الوقت سمحت لنفسها فكرة وخيارا هو أدب مكتمل وهو ما أسميه : تونس العميقة وبنيت هذا الأدب على ثلاثية : محنة ويدة ومتعة.

- الهنة بمعنى ؟

- بمعنى أن الإنسان في امتحان ولا بُد أن يعنى الأدب بتلك المحنة والبدعة ؟

- والبعدة ؟

- البعدة ليس بمعناها الحديث الذي يقود إلى الضلالة وفيها كذلك من له حسنات ... البعدة هو أن تبذع علما جليدا تبحث فيه هذا الممحون عن مخرج ويأتي بشيء جديد، والمتعة هو أن الأدب كما قيل دائما أنه متعة ومتعة وإذا أنت لم تبذع بذلك الأدب مهما كانت النظرية التي تدعو إليها مهما كان جمالها وتوريثها فالأدب ليس درسا في الأخلاق ولا في السياسة لكنه درس في السلوك وفي التصرف في الحياة وهو فتح آفاق جديدة للإنسان وآمال قريبة أو بعيدة.

- أستاذ رشاد الحسراوي هناك من قال : «بالأستاذ محمود المسعدي حقق للأدب التونسي الريادة والتميز وقال : «بالكبار نعرف الثقافات» هل معنى هذا أن ما كتبه شهرة في تونس لا أثر له ؟

- هذا سؤال مخرج نوعا ما لأنه يدعو دائما إلى اتخاذ مواقف إطلاعية ولا توجد إطلاعية خاصة في الأدب . يمكن أن توجد في الرياضيات أو في التكنولوجيا لأنها مركزة على قواعد علمية لا يمكن أن نعيد عنها ! أما الأدب فهو قبل كل شيء فوق رسالة، المروص ليس أن يكون فيها أول وثان وثالث، المهم هو أن يأتي كل واحد بشيء يمكن أن يعتبر على الإنسان يعني أن يأتي بظاهرة لم يأت بها غيره أي أن يأتي برؤية مختلفة، لا شك أن الأستاذ محمود المسعدي من كبار الأدباء ليس في تونس فقط بل في العالم العربي وكذلك في العالم ولا شك في ذلك والأستاذ يعتبر من الذين يستحقون جائزة نوبل إن توفرت الظروف ولا ننسى أنها جائزة سياسية وأيديولوجية وملحوية ووراءها ما ورائها وتحيط بها ملابسات كثيرة . أما الشيء المهم عند محمود المسعدي الذي أنكره التونسيون لفترة طويلة . هاجموه على لفته وعلى مواضعه لأنه استعمل اسما مهنيا وهو «أبو هريرة» وهو ليس أبا هريرة المحدث، محمود المسعدي بنى قننه على بساط تراثي فعاد بنا إلى الماضي كما عادت الآداب الأوربية بعد الثورة الفرنسية إلى

اليونان ... هو عاد إلى الصحراء العربية ... إلى الجزيرة فهذا الرجوع وهذا التمسك بذلك التراث واندفاعه إلى المعاصرة قضية مهمة وذلك ما قام به الأدب الكلاسيكي الأوروبي ... انظر إلى «فأذرة» وإلى المسرح الفرنسي فهذه الاستعادة لما مضى هي في حد ذاتها فنية مهمة جداً ... الشيء الثاني هو أن محمود المسعدي بنى ذلك على لغة يمكن إن تقول إنها لغة من السهل الممتنع لا يمكن لأحد أن يكتب ثم إن الرجل عارف بالعربية، فهو توحيدي إنه يعود إلى تلك اللغة الصافية الجميلة المنية ثم إنه صاحب رؤية ولعله أدخل الرؤية قبل كثيرين إلى الرواية العربية رؤية الإرادة وقد تأثر في هذا بنيتشه فهو قد تأثر بالوجودية وبالنيتشه وعاش الحرب العالمية الثانية ولم يعيش كافكا ! مثلا لو أدرك كافكا لكفكتنا ... لكن المهم هو أنه من الكتاب القلائل الذين كانت لهم رؤية وكان لهم تصور للأدب في نماجه الدولي بمعناه العربي والأوروبي . فنحن أمام صيغة من الأدب العربي لكنه في الحقيقة قد بلغ به العلى ومنزلة دولية وهنا تأتي قضية الاختلاف مع كثير من زملائي من النقاد والكتاب هو أن أغلب الكتاب في العالم العربي وفي المغرب العربي وفي تونس ليست لهم رؤية تميز عليها روايتاتهم ! ماهي الرؤية وراء هذا الكاتب أو ذاك ؟ لأن أوروبا كانت فيها الكلاسيكية والرومنطيقية والواقعية والسرالية ... أين المدرسة العربية وما هي المدرسة العربية بعدما قللنا وبعدما أخذنا من الغرب ؟ من هو الكاتب العربي اليوم الذي يمكن أن يقول لنا ماهي رؤياه وماهي رؤية نجيب محفوظ ؟ ... نجيب محفوظ يأخذ في كل مرة التيارات الجديدة ويدخلها إلى الأدب حتى يكون في التيار، يتزوج هذا ويطلق الآخر لكن ماهي رؤية نجيب محفوظ ؟ ...

- وما السبب في أن العرب تخلضوا عن تأسيس مدرسة في الأدب بالرغم من أن العرب اكتسبوا الصنعة وآليات الكتابة ؟

- نعم العرب اكتسبوا الصنعة وآليات الكتابة والمواضيع بطبيعة الحال لكن أين هي المدرسة ؟ مثلا

إلا إذا أخذنا مثلا محمود المسعدي أو حتّا مينة في سوريا الذي له نظرية بناء اللسان العربي من جديد... كيف يبنى هذا الإنسان العربي ؟ أنا نظرتي كانت نظرة تضامن التضامن الذي يتطلق من الحرية !

والآن مع الموسيقى والغناء... ماذا تسمع في عاداتك اليومية ؟

- أنا أميل عادة إلى ما يسمى بـ Solo العزف على آلة واحدة... أنا تزعجني أحيانا كثرة الفنفات فأنا أبحث عن الصفاء والعق في الرنة وفي أحاسيسها المختلفة وما توحى به من شجن وحزن وما توحى به كذلك من فرح وأمل وأتذكر أنني لما كنت مديرا للمركز الثقافي الدولي بالحمامات قمت بتجربة خارجة عن التجارب التي تجري في المهرجانات إذ كنا نأتي بالفرق الصاخبة التي يحبها الشباب التي فيها «عياط وزياطة فأردنا أن نجرب في ذلك الوقت أن نأتي بعلاّك قانون أو عازف عود أو عازف ناي وجربنا هذا أمام السباح الأوروبيين وكذلك أمام التونسيين... التونسيون لم يدخلوا بينما الأوروبيون يستمعون إلى البيانو لمدة ساعة وأكثر من دون أن يصحروا... الثقافة التونسية في الموسيقى هي «دورة وشقشة» أكثر منها استماعا أو خشوعا.

- القانون آلة عجيبة في التخت الشرقي... أليس كذلك ؟
- نعم والاسم مأخوذ من Canon اليونانية.

- أستاذ رشاد أنت راوحت بين الرواية والقصة والمقالة والمسرحية من خلال 3 مسرحيات : زمن الترهات - الشياطين في القرية - الصارخون في الصحراء - السلسلة... فهل قضائك التي عاجلتها في القصة حولتها إلى الخشبية أم ماذا ؟

- فعلا، أوّلًا فيما يتعلّق بهذا الشرح هو إسهام في الحركة المسرحية في حدّ ذاتها فضلا على أن للمسرحيات

قضيّة العتب L'Absurde عند كامو تدل على ظاهرة إنسانية كبيرة رؤية L'Angoisse الفلق عند كيرفرد... ظاهرة أوروبية بعد الحرب العالمية الثانية إنها نظرة شكسبير للسلطان مثلا هذه النظرة التي من خلالها يريد الأدب أن يعطي رؤية للمجتمع... مثلا نظرية الرومنطقية لم تدخل العالم العربي إلّا بعد أن مضت عليها مدة طويلة... المنفلوطي كان رومانسيا وما صلة الرومانسية بالمجتمع المصري في ذلك الوقت، فالرومانسية انبثقت من المجتمع الأوروبي الذي تصنّع والذي أراد أن ينفجر وأن يرسل بضاعته إلى الخارج وأ يستمر فتح عنه الأدب الرومنطقي الذي يبحث عن الغريب عن فيكتور هيفو الذي كتب عن Les orientales عن شاتوبريان الذي رحل إلى أمريكا... هم يبحثون عن كل ما هو جديد وهذا العالم غير المعروف الذي يريد أن يغذي هذا العالم الأوروبي الذي ملّ بما هو عليه، هذا الاتّفاق نحو الأفاق كانت وراءه حركة اقتصادية واجتماعية كبيرة في أوروبا... إذن هكذا كانت الرومنطقية وليدة عصر وحركات اقتصادية واجتماعية لم تكن عندنا في ذلك الوقت.

- وبالرغم من هذا برز كتاب من الحرب كطه حسين وجبران والغفاء وتوفيق الحكيم ؟

- لا شك في ذلك، توفيق الحكيم يؤمن بما يسمى بالثنائية الخير والشر وهي معروفة عند الفرس وهي نظرية بسيطة جدًا !...

- من خلالها استطاع أن يصوغ مسرحيات وأعمالا ناجحة ؟

- المسرحيات فيها مأساويات لكن هناك مدرسة تميّز عن أحشاء العالم العربي الإسلامي وعن إشكالياته وقضاياها ؛ فالرومنطقية أوروبية والرومانسية أوروبية والسردالية أوروبية والتجريبية أوروبية إلى غير ذلك... أين ومن الذي يمكن أن يبنى اليوم مدرسة وفكرة أدبية

- ولماذا ؟

- ... كأن المسرح لم يكن معروفا في ذلك العهد، العرب ترجموا كل شيء، من اليونان لكن لما وصلوا إلى المسرح وقفوا ولم يواصلوا الطريق .

- ربما لأن المسرح كظاهرة ثقافية لم يكن متداولاً بالشكل اليوناني ؟

- هذه قضية عقائدية مذهبية لأن المسرح اليوناني كان فيه آلهة وأنصاف آلهة يتدخلون في الرواية ليقدّموا الحل، ولذلك فإن الجاحظ وغيره لم يهتموا بهذا المسرح في هذه الرثنيات حتى المسيحية لما أدخلت المسرح اليوناني إلى أوروبا لم تقل بتلك الآلهة، وتلك القدرة الإلهية التي تتدخل أو الآلية الإلهية وهي التي تفتح الأبواب وتأتي بالحلول المطلوبة، الآن كما قلت لك إن أردنا أن نؤرخ ولقاءً بالآل يبدو لي أنني دخلت الصحافة قبل أن أدخل الأدب والكتابة وكنت تقريري في الخامسة عشرة من عمري وكنت في اتحاد المكتب التنفيذي وكانت حركة ثقافية نصالية كبيرة وكنت بالصدفة الطالبة ولم تكن لنا صحيفة ولكن كانت لنا الصحافة الوطنية فأعطينا الصباح صفحتين وكانت تسمي صفحة الشباب وكان إسهامي فيها مجانياً بطبيعة الحال لا فلس ورائه، فتعلمت المهنة على الطائر على اثنين لهما كرم كبير علي بشدة الهادي العيادي والضحوك البشوش عبد العزيز عتيش - رحمهما الله - ثم الذي كان يوفق بين الجميع هو المحرم الحبيب شيخ روحه رئيس الجريدة في ذلك الوقت، أما في النشاط الثقافي فكاننا نهم بالقضايا الأدبية والفكرية ثم بعد ذلك كلفت في المكتب التنفيذي بجريدة L'Etudiant Tunisien ثم اقترحت جريدة بالعربية وهي الوعي الطالبي وهما جريدتان مهمتان نحن لم تكن نقوم بنضال نقابي جامعي تربوي فحسب، فكاننا نربط ذلك بالنشاط الثقافي ثم أوفدت من طرف تونس لأكون ممثلاً لها في المنظمة العالمية للطلاب الغربية والشرقية، كنت في الاثنين في هولندا وذلك هو سبب وجودي في هولندا. وفي هذا المجال كلفت بجريدة الطالب التي كانت تصدر

الثلاثة أهدافاً مهمة جداً... المسرحية الأولى «الصارخون في الصحراء» تعنى بقضية الحب عموماً عند الإنسان وهي تقرب نوعاً ما من تشكيير قضية السلطان وكذلك من ابن المفتح من خلال «كليل ودمته» وهي تُدخل للمسرح مفهوم الأسطورية والطبول والأصوات البعيدة، أما المسرحية الثانية أردت بها أن أدخل مسرح الأوبرات وهي في الحقيقة مخصصة لفلسطين وكان الجودي يقوم بإخراجها ثم المسرحية الثالثة وهي «السلسلة» وهي الوحيدة التي عُرضت في الحمامات وفي المسرح البلدي بتونس، وهذا المسرح هو حيرة الثقاف أمام رد الفعل على الأيدولوجيات التي كانت مستبدة بالعالم في ذلك الوقت، الأيدولوجيات التقدمية والثورية والنظريات الإطلاقية سواه كانت عربية إسلامية أو أجنبية والتي يجد في خضمها الثقاف حيرة .

« أنت اهتمت في حياتك بالإعلام وطرحت قضايا على الجمهور الواسع من خلال الإذاعة والتلفزة حيث قممت ببرامج فكرية وأدبية كما أنك أشرفت على المركز الثقافي التولي بالإضافة إلى تقلدك عصبية الكبير كيف تعاملت مع هذه المشاغل ؟

- لا شك أنه يمر أن تقول من هو السليق ومن هو اللاحق... يمكن أن نقول إن الناشطين ملاحقان وأنهما في نماذج. وقبل أن تدخل في ميدان الصحافة أذكر بأن الأدب الفرنسي عاد بعد الثورة إلى التراث اليوناني وهو في الحقيقة قد عاد قبل الثورة الفرنسية إلى العصر الكلاسيكي أيام «كورناي» و«راسين» وموليير وأذكر أننا عندما كنا في الصادقية كان لنا حظ كبير أن نقارن الجاحظ بموليير أكثر لأن الجاحظ كتب البخلاء وموليير كتب L'Avare المشهورة وكان عندما حظ كبير أن نقارن بين الاثنين ونبين أن لكل واحد منهما أسلوباً خاصاً به. وذلك يجعلنا أحياناً نفتخر بأن الجاحظ قد سبق موليير بقرون في وضع هذه القضية وتبين لي أنا شخصياً ووضحت في بعض كتاباتي أن الجاحظ كان يعرف المسرح اليوناني ولذلك كل قصص أو روايات البخلاء مبنية على نظام مسرحي عجيب لكن يمكن أن تقول لي : لماذا لم يكتب للمسرح ؟ أتدري لماذا ؟

تونس وانهت دراستي في فرنسا وقدمت أطروحتي عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة وكنت قد سبقته بعمل آخر عن مجمع دمشق وانتظر - إن شاء الله - أن أقوم بعمل عن مجمع بغداد ثم عن بيت الحكمة ثم عن المغرب لأن هذه المراجع كثرت وبهذه المناسبة أنا شخصيا عضو بمجمع القاهرة ومجمع بغداد ومجمع دمشق، المهم أن في هذا الميدان كان زميلي وصديقي الدائم الأستاذ حسن العكروت - مدير التلفزة آنذاك - الذي استفزني للقيام بمشروع برنامج يتكلم عن الفكر والأدب التونسي والرايات الحضارية في تونس فاستصعبت الأمر كثيرا ولكنه شجعني وكانت المناسبات متوفرة جدا في ذلك الوقت.

- برنامج ببرنامج أبننا في عصره ؟

- نعم أردنا أن يكون الأدب مرآة عن عصره وبعد ذلك ألحقنا به برنامجا آخر بعنوان : أثر وصاحبه... إن الصحافة والتلفزة كانتا لي بمثابة مجال مكثني من تحقيق تعضي للدفاع عن تونس وخاصة للدفاع عن الفكر التونسي لأننا أمعنا وقتنا دائما إما بالأدب العربي أو الأدب المشرقي والحال أن لنا في تونس آثارا جليلة ومعتونة وغير معروفة.

- بمعنى أن لأبننا التونسي شخصية مستقلة ؟

- لا شك في ذلك وأنا مؤمن بذلك فالصحافة كانت تستهوي بصفة خاصة كما قال فيها شوقي :

لكل زمان مضي آية

وآية هذا الزمان الصحف

لسان العباد ونبض الحياة

وكهف الحقوق وحرب الجلف

أنا فيما يتعلق بالتلفزة - من دون غرور - والله أعتقد أننا قد سبقنا Les Dossiers de l'écran (ملفات الشاشة) في القناة الثانية الفرنسية فكانا نأتي بالكتاب ونأتي بقارئ

بالإنجليزية والفرنسية والإسبانية ثم أصبحت العربية هي اللغة الرابعة وكانت توزع في العالم كله... في كل اتحادات الطلبة في العالم وقد كان لهذه المجلة دور كبير في قضية سيدي يوسف، لأنها هي التي جمعت الطلبة للمشاركة في معيم طالبي عالمي لبناء مدرسة ساقية سيدي يوسف. وقد تجولت في أوروبا كلها لأجمع الأموال والأثاث للطلبة مع جمع من الزملاء التونسيين والأجانب وقد ساهمت المجلة بهذا المشرع وهذا الأمر لا يعرفه الكثيرون. ثم بعد ذلك كونت نوعا من المجلة أسميتها «عرب» وذلك عندما توليت إدارة المشروع الدولي لنقل المصطلحات العلمية والفنية الذي تشرف عليه الأمم المتحدة في المغرب لنقل جميع مصطلحات القضاء والاتصال بين واحد وعشرين وزراة عربية وأخرجنا معجما موحدا لجميع الأقطار العربية وكثيرا عن لا يعرفون هذا المعجم وفيه تقريبا 300 مصطلح جديد في الاتصال والقضاء وهي إنجليزية فرنسية إسبانية عربية وبكل تعريفاتها وهو موجود لدى المختصين والطلبة في العالم..

- هل تذكر لي بعض الأمثلة ؟

- والله لا استحضر هذه المصطلحات الآن قبل ما هو تكنولوجيايات حديثة نسميها المداخل المحقة

- مثل فعل Allunir أي نزل على القمر ؟

- أي أقمر... نزل على القمر... لماذا نقول أبحرت السفينة ؟ أي أنها دخلت البحر وأصبح : دخل الصباح... وأفعل يعني الدخول في الشيء والوقوع فيه... إذن أقمرت السفينة أي نزلت على القمر ثم بعد ذلك اهتممت لمدة معينة بمجلة 7 نوفمبر التي خرج منها سبعة أعداد ولا ننسى بعد ذلك مجلة المعجمة التي كوناها من زمان وهي تصدر إلى الآن كما اشتغلت كذلك مؤقتا في La Presse والحرية وكذلك La Dépêche.

- نصل الآن إلى البرامج التلفزيونية ؟

- الإنتاج التلفزي أتى صدفة فبعلمنا رجعت إلى

وبمجموعة من الناس يتدخلون بكلّ حرية وكانت المرة الأولى التي تدخل هذه الطريقة التلفزة التونسية وكنا نذهب إلى الأصقاع البعيدة في تونس ثم كنا كذلك سبقت برنامج Bouillions de Culture ..

- بعد مرور سنوات عديدة على هذين البرنامجين كيف تقيّم أستاذ رشاد هذه التجربة وما مدى تأثيرها على الوسط الثقافي والأدبي ؟

- أولا في البرنامج الأول اهتمنا بالإبداع الأدبي لكن في المرحلة الثانية ركزنا على المطاه التونسي في جميع أنواعه وأردنا أن نعطي فكرة عن رايات حضارية فقد مررنا ما يقرب من 41 كتابا وشاعرا ومؤلفا... صالح الفرمادي في «اللحمة الحية» - سمير العيادي في «صخب الصمت» - أحمد خالد في «الطاهر الخلد» - محمد السوسي في «لغة الرياضيات» - عز الدين المدني «صاحب الحمام» - عبد اللطيف المحروني في «قريتي» - الحبيب الهجلة في «سلسلة الصبيان» لابن الجزائر - عبد الله القويري من من ليبيا في «الربيع والتمر» - المدياني بن صالح في «نوط أمي» - محند حسين قطر في «يوغورطة» - إبراهيم الضحاك رساما - نور الدين صمود في «وحلة في العبير» - عبد السلام الشرايبي من المغرب في «الحزارة» (وعبد في تونس الحزارة) .. هؤلاء كلهم مروا في البرنامج، إننا أرسينا لأول مرة الأدب التونسي ليس فقط في مستوى الجامعة - لأنه كان محبوبا في الجامعة - وأخرجناه ثلة : صالح الفرمادي - توفيق بكار - جعفر ماجد - هشام بوقرة... لكن تقيّم هذا الأدب على الجمهور التونسي، إنني أتذكر زملانا من الأطباء ومن الذين لا يعرفون إلا الآداب الفرنسية كانوا يعودون إلى بيوتهم خصيصا لمشاهدة البرنامج وقالوا لنا إن هذه هي المرة الأولى التي نرى فيها الأدب التونسي يُقدّم بطريقة عصريّة تقرّبها منا، كأننا نتلقى أفكارا عن الأدب الغربي كما نعرفه فكان لقاء الآلية والأدوات والمتهج قرب هذا الأدب لا للشغوفين بالأدب العربي، كذلك للذين يجهلون هذا الأدب الغربي في تونس، كانت حقا سجلات وجدالات ونقاشات كان للود فيها نصيب كبير جدًا..

مثلا لما قمنا صالح الفرمادي حول «اللحمة الحية» تصور من كان يناقشه نقاشا عنيقا ! محمّد العلاوي ثم أتى توفيق بكار ثم محمّد الحبيب الزناد وتور الدين صمود وإن شاء الله ستأشر هذه الحلقات ولاسيما حلقات برنامج «أثر وصاحبه» لأن حلقات برنامج «أدبنا في عصره» قد ذهبت بها الرياح (!!) للأسف رغم إلحاحي للحصول عليها !

- هل كان لاهتمامك بالعمل الصحفي والإعلامي تأثير على إبداعك الأدبي في القصة والرواية والمسرحية ؟

- فعلا إن العناية والاحتكاك بالأدباء والمؤلفين والمسرحيين الذين كنت أنتمي بهم وأكتب عنهم بطبيعة الحال قد ساعدني لا شك في ذلك على الولوج إلى ميدان الأدب لكنني لم أكتب الأدب في تلك الفترة إلا عندما هاجرت إلى هولندا.

هل أنت الآن يصعد كتابة أعمال جديدة ؟

- والله لا أريد أن أسبق الأحداث حتى لا يكون ذلك نوعا من الدعاية والتجوية لكن الأمور آتية في الطريق - إن شاء الله - وكذلك أعمال أخرى في المجالات العلمية والفكرية والجامعية وهي جاهزة الآن وتبحث عن ناشر وفيما يتعلق بميدان الأدب أتذكر أننا كنا في «الصباح» نهتم بالأدب المغربي وبالطلبة التونسيين الذين كانوا يُهاجرون إلى بغداد وإلى دمشق. وخاصة إخواننا الزيتونيين الذين كانوا يقصدون تلك البلدان للحصول على دكتورا نظرا لأنه كان يصعب عليهم أن يتقدّموا بتلك الدراسات في الأقطار الغربية. ولقد تطوّر الأمر بعد ذلك فأتذكر أن البعض منهم لما يعودون إلى تونس نحتفي بهم كثيرا، وكنا إذًا نتحدث عنهم وعن مجالات كثيرة وعن الشعراء والأدباء في ذلك الوقت وكنا في تلك الصفحات نهتم بالإبداعات التونسية والشعر التونسي شعر المرحوم متور صمادح الذي كانت لي معه لقاءات كثيرة. كذلك كنت عرفت الشاعر الهادي نعمان والبشير خريّف ومصطفى خريّف وبالنسبة

- نشاطك متنوع وغزير ولكن إشرافك على المركز الثقافي الولي بالحمامات يُعتبر من المحطات المهمة في مسيرتك الثقافية ؟

- والله كانت مناسبة وكانت حظًا كبيرًا بالنسبة لي كما كانت مغامرة لأن الاهتمام بهذا المركز وما له من نشاطات متنوعة وخاصة ما يتطلبه من جهد ومن تنظيم وإعداد وخاصة السعي للتمييز لأن قرطاج كانت موجودة وكانت تأكل كل شيء كأكال المال والعباد، ومهرجان قرطاج كان يستأثر بالنجوم والمتقنين والفنانين. وأظن أن المرحوم الطاهر ثقة قد أعطاه دفعا كبيرًا وخاصة في المسرح من ذلك أن أصبح كل مهرجان يفتتح بمسرحية وأكثر المسرحيات الرائدة ابتدأت بالحمامات. ولا شك أن في الحمامات كان عليّ أن أسعى إلى تقديم برنامج يمكن أن ندعوه بالطريف إن صحّ ذلك، ولكن الصعوبة كانت في أنّ المركز لم تكن له ميزانية كبيرة، فميزانيته تقريبا من 20 ألف دينار في الموسم الواحد - من سنة 1978 إلى سنة 1982 - وكانت ثلاثة أرباع الميزانية مخصصة للإدارة والموظفين والعملة. فكيف يمكن أن نشط مركزا حبيلا بهذا المال القليل وبهذا الأمل الكبير. فقلبي بطرق سمينها الحيل كما هو عند أهل الفقه والمعلوم أن نخصّص ندوات قليلة يمولها المركز ولكن هناك ندوات خارجية تمول نفسها ويربح منها المركز. وهكذا أدخلنا شيئا من المال ثم بعد ذلك استعينا باتصالات لدى البنوك التونسية لأن فيها فصلا ينص على تمكينها من التخفيض في ضرائبها لو تساعد بنصيب في دعم الثقافة ثم دعمنا بعض الإخوان أثناء به المركز وجذّدها وأدخلنا تجديدًا وقمنا بالصيانة فقد بني المركز الإضافي الجليلد ومسكن جديد وزُمت تسخينًا وتبريدًا وأسرة ثم أعدنا أثاث Sébastien صاحب الدار الأول إلى مكانه وقد قمت ببرنامج لتكريم شخصيات: البشير خريّف - محمد الجموسي - محمد قاسم المسديّ (المذيع) وكان من حظنا أننا كرمناهم قبل أن يفوت الأوان. ثم كذلك قمنا بأول مؤتمر للشعر الحر وندوة متازة للقصّة المغاربية. ثم قمنا بعروض لكبار الرسامين

كنا في - الوعي الطالبي - من الأولين الذي نشروا قصيدته في الدفاع عن الطاهر الحداد في ذلك العهد عندما صدر العدد أظنّ أنّه الثاني سنة 1956 . . . كنا نشرنا له قصيدة تحت عنوان «حمية شاعر» وقد تنخّل فيه الطاهر الحداد في اللجنة يبعث بتحياته إلى البنت التونسية المسلمة ويقول :

شوا عليّ الغارة العشواء وتربصوا بي بكرة ومساء وجروا يثيرون الغبار لدعوتي

وتبادلوا هني صراخا مُشكرا عَضَبًا أكافح عنهم الأعداء . . . وفي هذه الحزينة كذلك نَحَدَّثنا عن طه حسين وعن فرحات حشاد ولكن في نطاق الأدب التضالّي وعن قضايا تضالّية كثيرة وعن الإبداع الطالبي وعن المسرح الطالبي هذه مثلاً مقالة : أدبنا والواقع وقد كتبت في العدد الأوّل - أكتوبر 1955 - ولعليّ كنت من الأوائل الذين دعوا إلى إحياء ألفية المتنبي منهم Régis Blachère والدكتور محمّد البعلوي وإخوان مشاركة كما نشرت قصتي «دجاجة عتي» مترجمة إلى الفرنسية وأخذها محمد عريّة ووصفها في سيناريو فيلم لكن للأسف لم يُصوّر . . . أما فيما يتعلّق باللجان الثقافية والعمل الثقافي المنصل، كنت مع كثير من زملائي من مدينة تالة سنة 1951 أول لجنة ثقافيّة في تالة وكانت معنية بالتعاون مع الطلبة والمدرسة الابتدائية والحلي الزيتوني بإصدار نشرة صغيرة ولكن مع الأسف فقد وقع تحجيرها من طرف «البرفادي» Le brigadier الفرنسي .

- لأنها كانت تحرك الوعي لدى التونسيين ؟

- بطبيعة الحال كُنت تتكلّم عن الحياة التونسية وعن الكفاح الوطني وعن التضالّ وعن الثقافة العربية الإسلامية، ولما كونها نسينا أن نتحصّل على الرخصة القانونية فكانت مناسبة لهذا «البرفادي» أن يحجرها وقد كنا مدة ثلاثة شهور أو أكثر أغزنا الكثير من الأعمال كما كنا نتردد على المرضى في المستشفيات لمدينة تالة ونقدّم دروسا في اللغة العربية لكثير من الناس وكان الطلبة الذين يعودون في الصيف إلى البلدة يقومون بهذه الأعمال التطوعيّة بكل رحابة صدر.

ومنهم المرحوم علي بن سالم، كذلك كنا أدخلنا عروضاً أخرى زيادة عن الرقص والغناء كمعرض خاص تحت شعار المعاقين وكان الدخول للمركز بلعبة تذهب لفائدة الأطفال المعاقين والناس استغفروا الأمر لكنهم وجدوا الفكرة طريفة وكانوا كلهم يأتون بلعب وهم في فرح وسرور... كيف يدخلون المسرح دون أن يدفعوا مالا ! فقط يأتون بلعبة لطفل معزق كما أدخلنا شيئين مهمتين الأول هو أننا كنّا متحفاً فريداً لجمع اللوحات الاشهارية عن المسرح التونسي.

- متحف المعلقات ؟

- متحف المعلقات الاشهارية وجمعنا منه ما يقرب المئتين ثم بعد ذلك جمعنا متحفاً آخر في الدهلير لجميع الفنانين والراقصين الذين صوّروا في المركز.

- المهمة أن المركز كان شعلة من النشاط والحياة وكان نقطة مضيفة في الحياة الثقافية في الحمامات وفي تونس بصفة عامة ؟

- أنا أعتقد أنه نقطة مضيفة في تاريخ تونس الثقافي والعلمي والفكري وأرجو أن يورخ له في يوم من الأيام خلال حقبة مختلفة من أيام الأخ اللبناني سبيل الحوراني الذي بدأ به وهو أول مدير له ثم بعد ذلك جاء الطاهر فيفة ومرّ به كثيرون وأعتقد أن لكل واحد فيه بصة من بصماته وأتذكر أنني سميت كل حمرات المركز بأسماء كتاب أو شعراء عرب : الطاهر ابن عاشور - الجاحظ - الشابي - أبو فراس الحمداني - إلى غير ذلك، كل عمر في المركز تركت له اسماً.

- بقيت هذه الأسماء ؟

- لا.. انقرضت... كذلك أدخلنا أسماء من التراث العالمي مثل شكسبير وراسين ويمكن أن ندخل أسماء التونسيين المعاصرين الذين أثروا في الحياة العلمية

والثقافية. وقد تركت قبل خروجي رصيدا مهما من المكتبة العلمية التونسية. وقد طلبت من جميع زملائي في الحامية أن يمدوني بأطروحاتهم وكانوا حقيقة من أصحاب الكرم والكثير منهم أرسلوا لي أطروحاتهم أو كتبهم التي نشروها، تركت كل هذا الرصيد لِمَا ذهبت إلى المغرب لأهتمّ بالمشروع الدولي في تعريب مصطلحات القضاء والاتصالات.

- هل تستطيع أن تقول إنك حققت أحلامك ؟

- الإنسان دائما يتوق إلى ما هو أحسن وما هو أكثر واعتقد أن ما قمت به لم يسلم من الخطأ وكان بالتعاون مع كثير من الإخوة الذين كانوا يساعدوني بطرق مختلفة ولا تنسى أن هذا العمل - في المركز مثلا - كان عملا جماعيا على ما فيه أحيانا من جدال ومن خلاف وفي الخلاف رحمة. وهو حقيقة عمل مفيد علمني كثيرا وإذا كانت لي نتيجة هو أنني تعلمت ما عند الناس من منافع وإبداعات وأفكار خاصة عندما تترك لها المجال لتبرر وتتلاقى وتتفاعل.

- الإنسان يطمح دائما إلى الكثير ولكن الأيام والسنوات لا يمكن أن تجود إلا بالممكن... والإنسان هو حديث بعده وأعمالك ستتحدث عنها الأجيال... لمن أنت مدين ؟

- يا سيدي أنا مدين لتونس وللثقافة التونسية العربية الإسلامية وللجامعة الصادقية وللجامعة التونسية وخاصة في الميدان الثقافي ولاسيما في الحمامات التي كان فيها العمل عملا جماعيا... أنا مدين لأهلك الصامتين الفاعلين الذين عملوا معي والذين يورجى أن ترفع لهم رايات - إن شاء الله - في كتاب أو في عمل يعرف بهم ويمطاهم

- شكرا للدكتور محمد رشاد الحمزاوي.

- شكرا.

كتاب : «تونس : 1956 - 1987»

للدكتور الهادي التيمومي

قراءة المنتصف وتأس

توطئة :

أصدر منذ فترة قصيرة د. الهادي التيمومي أستاذ التاريخ المعاصر في الجامعات التونسية مؤلفا جديدا بعنوان : «تونس : 1956-1987» (1). ويقع هذا النص على امتداد 235 صفحة من الحجم المتوسط. ويعدّ هذا الكتاب تاسع مؤلف يصدره الأستاذ الهادي التيمومي، وهو ما يؤشّر لجهد دؤوب في البحث ومثابرة لا تنقطع عن الإنتاج، وهو أمر إيجابي واستثنائي في مجتمع الجامعيين. ولكن مهما اختلفت المقاربات والقراءات، فإن هذا الكتاب يمكن أن يعدّ، بكل يسر، واحدا من أهم الكتب والشهادات التي صدرت في الآونة الأخيرة حول قراءة مرحلة مفصلية واستثنائية من تاريخ تونس المعاصر والراهن، وهي مرحلة حكم بورقيبة (1956-1987). ولكن المؤلف لم يتوقف عند الإشارة إلى هذه المرحلة فقط، بل عزّج على مرحلة ما بعد 1987 وإن كان ذلك بشكل سريع ومقتضب يقرب كثيرا من الأسلوب البرقي.

كما تتأكد أهمية هذا الكتاب حين نعلم ندرة الأعمال التي تحلّل مرحلة بورقيبة على أهميتها وكثرة خصوصياتها

(2). كما تتأكد أهمية هذا النص، معرفيا وعلميا، إذا نظرنا فيما استثمره المؤلف في مجال التوثيق والمعلومات والوصول إلى مصادرها الأصلية. فلم يكن هذا الاستثمار هينا بسيطاً ولا متقصص القيمة.

ولكن يتوجب أن نشير إلى مسألة معرفية لافتة للانتباه سبّأني تحليلها لاحقا، وهي أن الأستاذ الهادي التيمومي حاول في هذا المؤلف، وفي أجزاء محددة منه، أن يتجاوز هويته العلمية كمختص في التاريخ المعاصر ليكتب في علم الاجتماع وأن يستند إلى الأنثروبولوجيا السياسية وخاصة أنثروبولوجيا المعيش اليومي. فقد تجاوز المؤلف حدود التاريخ السياسي والاجتماعي ليمارس مهنة الأنثروبولوجي وإلى حدّ ما الأنثولوجيا إذا أخذنا في الحسبان هذه القدرة الواضحة على التوثيق وعلى جمع المصادر والمراجع وحسن توظيفها في المكان المناسب، وهو ما يعدّ جزءا بسيطا من تعريف مهنة الأنثولوجي (3) (L'ethnologue).

هوية النص المعرفية :

فمثلما أسلفنا القول، فإن هذا الكتاب : «تونس :

1956 - 1987» يتجاوز من حيث الهوية العلمية اختصاص التاريخ السياسي والاقتصادي المحض لستير أدوات تحليلية أخرى مثل الأنتروبولوجيا في معناها العام وخاصة الأنتروبولوجيا السياسية وعلم اجتماع السياسة.

كما يمكن أن يعدّ هذا المؤلف في بعض مستوياته عملاً روّائياً جماعياً من حيث جمالية اللغة الأدبية وبلاغتها. إنه لأمر لافت للانتباه أن يكون المؤرخ يمثل هذا الاقتدار اللغوي والإصرار على جمالية المعنى والمعنى. فمن بين عناصر قوّة هذا النص هو أنه ألقى أحادية الاختصاص والحواجز العلمية الفاصلة بين الاختصاصات *barrières disciplinaires* في وقت ما تزال فيه مقاومة داخل الجامعة التونسية لفكرة تدخّل الاختصاصات وتكاملها. إن مثل الاختيار المعرفي، في تقديرنا، بخفض النظر عن درجة التوفيق في إنجازهم، فالإيجابي هو أن الكتاب قطع مع التقليد الجامعي القديم الموروث من فرنسا الخمسينات والعاشر بين الاختصاصات.

محتويات الكتاب :

وينقسم هذا الكتاب إلى بابين إثنيّين مع 4 فصول. فقد اهتم الباب الأول وإن كان قد سقط سهواً في الصفحة (16) بمسألة بناء الدولة وممارسة التحديث الاقتصادي (1956-1969)، في حين اهتم الفصل الثاني من الباب الأول بمشكلة دولة الاقتصاد والمجتمع وفرض الحزب الواحد أو ما يسمّيه المؤلف بالسنوات المتجهة. وأما الباب الثاني، فقد اهتم في فصله بمسألة العودة إلى اقتصاد السوق والتحول النيوي للمجتمع مما أدى بطبيعة الحال إلى تكون توسع رأسمالي وإلى بروز ما يسمّى بسنوات اليسر، إلا أن ذلك سيّج تدريجياً حالة من التآزم الشامل جزاء الصراعات داخل السلطة في حدّ ذاتها وجزاء الصعوبات المتتالية، وهو ما اهتم بتحليله الفصل الثاني من الباب الثاني.

ولعل هذا ما يؤكّد بشكل قاطع ثراء المسائل المحلّة وأهمية القضايا المطروحة وعمق تصاقها بالواقع السياسي المعيش في تونس.

في مشروعية الاهتمام بمرحلة بورقيبة :

لا يخفي المؤلف اقتنائه بتاريخ هذه المرحلة وحرصه الأكيد على قراءتها قراءة موضوعية رغم ما قد يحيط بهذه المرحلة من محاذير وصعوبات. فرغم كل ذلك، فهو يعتبر جهده هذا مبادرة في إطار فهم هذا التاريخ بالذات، إذ يقول في هذا السياق : «درست في هذا الكتاب تاريخ تونس القريب (1956-1987) والتاريخ القريب جداً من أعسر ما يمكن تناوله، ولكنه أيضاً من أشد المواضيع إغراء بالخوض فيها، وربما كانت من أشد المواضيع فتنة وغداها، ومرتدّة ذلك عدم توفر المساحة الزمنية اللازمة بين المؤرخ والأحداث... لقد درست فترة من التاريخ عشنا وحاولت تحكيم النظر والبصيرة في أحداثها، لكن هل أنصأ كحمت مطابق لذلك الماضي القريب الذي حاولت سبب بعض أغوارم ؟» (4).

ومن هنا تتخذ القراءة التاريخية معنى المغامرة الفكرية والعلمية بنية فهم خصائص المرحلة السابقة من النواحي السياسية والاقتصادية الاجتماعية. وهو ضرب من القراءة يقترب إلى حدّ ما من التفهمية الفيبرية.

فبعد هذه الإشارات المنهجية العامة يتقلّ المؤلف تدريجياً إلى تقويم المحصلة الاستعمارية، إعتقاداً على تعريف ثلاثي الأبعاد أو الزوايا، إذ هو يعتبر الاستعمار الفرنسي في تونس إمبريالياً وكولونياً وتوطيانياً (أنظر ص7). ولكننا لا نكاد نلمس فوارق كثيرة بين البعد الاستعماري والبعد التوطيني، فكل إستعمار هو بالضرورة توطيني (الاستعمار الإيطالي والإسباني والبرتغالي) لحاجته الملحة إلى رأسمال بشري يغذي مفاصل «الدولة الاستعمارية» بالعناصر الضرورية التي تحتاجها الأجهزة العسكرية والأمنية والإدارية وخاصة

البنات الاقتصادية الساهرة على عملية نهب الثروات الأولية. فجعل التجارب الاستعمارية (الفرنسية منها والإسبانية والبرتغالية) كانت هي كذلك إستعمارية وتوطيئية في الآن نفسه، مثلما تدل على ذلك المستعمرات البشرية الإسبانية في أمريكا اللاتينية. فالبعد الديمغرافي لا يكاد يفصل عن البعد العسكري في جلّ التجارب الاستعمارية.

ونحن لا نروم الخوض كثيرا في هذه المسألة بالذات، ذلك أن المسألة الموائمة لا تقل أهمية، بل هي أكثر إشكالا. فاللائق للاتباع أن تقويمه للمحصلة الإستعمارية، رغم عدم وجود تقييمات عملية وسوسولوجية متكاملة لهذه المرحلة بكل معايها وسليبتها، هو تقويم سلبي إجمالا، لكن الباحث يقر بوجود إيجابيات حيث يقول: «وقد أدخل الاستعمار بهذه الربوع الآلات المصرية والعمران المصري والثقافة المتطورة (مسرح، سينما، مكتبات) وأساليب إنتاج راقية، وقد بلغ عدد المؤسسات المصرية عام 1952 : 230 مؤسسة تشغل 50 أجيرا على الأقل، وبلغت المساحات المبنية بالهلام 4.000.000 هكتار فيل 1956 عن 1.000.000 هكتار في أحسن الحالات...» (أنظر ص8)

كما يقول في السياق ذاته : «إن الحصيلة التي أفضى إليها الاستعمار الفرنسي كانت غداة 1956 حصيلة محدودة بطبيعتها، لكن غير هيّنة وتشكل بالنسبة إلى دولة الاستقلال قاعدة لا يستهان بها لتطبيق سياستها في المجالين الاقتصادي والثقافي» (أنظر ص 15).

ومثل هذه القراءة في المرحلة الاستعمارية تشجعنا على طرح بعض الأسئلة التي تبدو لنا مفيدة.

- فهل كان الاستعمار الفرنسي بالنسبة إلى المجتمع التونسي عنصر تحوّل رأسمالي أم عنصر تخلف ؟

- فإذا كان عنصر تطور إيجابي، فكيف يمكن أن نفسر حالة التطور اللامتكافئ بين الجهات والمناطق وتميز «تونس النافعة» عن تونس اللانافعة ؟

- ألم يكن الاستعمار الفرنسي في تونس استنزافا واضحا للثروات الطبيعية والمواد الأولية وبناء لاقتصاد متخارج extraverti مسخر في خدمة اقتصاد المتروبول مما أدّى إلى خلخلة البنى الاجتماعية وتدمير عناصر تماسك المجتمع ؟

- لقد حلّل الباحث الاستعمار في كتب أخرى مثل كتابه : مفهوم الإمبريالية : من الاستعمار العسكري إلى العولمة مع المفكر سمير أمين، ورغم أن هدفه في الكتاب الذي نحن بصدد التعليق عليه هو إبراز أن دولة الاستقلال لم تبن على خلاء وإنما وجدت طرقات ومزارع وآلات ومصانع تركها الاستعمار إلا أننا نفتح أن يكون تقييمنا للمرحلة الاستعمارية منتبها ومعتدلا. وأما في بقية الفصول من الباب الأول، فقد اهتم المؤلف بتسبع ورصد مختلف مراحل بناء الدولة الوطنية الفتية وإفحام المجتمع التونسي في عملية تحديث سريعة وجريئة وغير مسبوقه في المحيط القريب والبعيد، بما يتطلبه ذلك من تعبئة للطاقات وحشد للمحماس الشعبي وقدرة على الاقتناع بقبول عملية التحديث التي حدّ ذاتها التي تستند إلى مرجعيات غربية . فرنسية وأمريكية. وقد كان د. الهادي التيمومي سوفا أيضا توفيق في تفكيك عملية التحديث وتحليل توجهاتها وخاصة مضامينها. فقد اهتم في الفصل الأول بالمسائل التالية :

1 - رصد مؤسسات السياسة والاقتصاد من خلال خطوات محددة مثل إعلان دستور 1959 وبعث النظام الجمهوري وتونس الأمن والقضاء والإدارة والسياسة والإعلام وتكريس مؤسسات السيادة الاقتصادية وتحقيق الجلاء الزراعي.

2 - إرساء مؤسسات تحديث المجتمع وتصفية الأشكال ما قبل الرأسمالية للملكية الزراعية وتوحيد التشريع وعصرنته وتوحيد التعليم وتطويره ومحاولة تعصير الثقافة وترسيخ هوية وطنية جديدة ومحاولة إقرار وجود أمة تونسية.

ج - تحديد خصائص السياسة الاقتصادية الليبرالية (1956-1961) بكل ما عرفت من تناقضات.

ويؤكد المؤلف في هذه الفقرة على أنه «إجمالاً يمكن القول إنه بالرغم مما سجل من تحسن اقتصادي نسبي بداية من 1960، فإن المددود التنموي في هذه المرحلة الاقتصادية الليبرالية بقي ضعيفاً وخاصة في السنوات (1956-1959)، إذ لم تتعدّ نسبة النمو الاقتصادي في السنوات بين (1959-1962)، 3.5 سنوياً. وقد تبيّن للجميع أن الإنشاء والخلق أصعب بكثير من مجابهة الاستثمار» (ص 75).

كما يحدد المؤلف مبرر الإخفاق ويمثّل في أن : «لقد ولد الرأسماليون في ركاب السيطرة الاستعمارية المباشرة على البلاد ولم تكن بالتالي ولادتهم نتيجة ديناميكية داخلية، لذلك كانت تنقصهم الكثير من الصفات التي يتحلّى بها الرأسماليون في البلاد الفرنسية مثل المبادرة والمخاطرة والعقلانية والشجاعة والتشوّف» (ص 72).

ولعلّ هذا ما يفتر تكثّل الدولة بتوفير شروط نمو الرأسمال الخاص على حدّ تعبير المؤلف (ص 68) الذي يعتبر التعاضد في تونس ضرباً من رأسمالية الدولة.

ولكنّ ما يتوجب أن نشير إليه هو أن رأسمال التونسي الخاص موجود من قبل إما بفعل الانتماء الأسري التقليدي وإما بفعل استفادة بعض الأفراد من البنيات الاقتصادية الاستعمارية المستحدثة والرأسمال التي يتمّ ضحّتها لفائدة الاقتصاد الوطني.

فهل يتعلّق الأمر فعلاً بسياسة إقتصادية واضحة المعالم ومضبوطة التوجّهات والحدود أم هو مجرد اختيار خاصّة وأنّ تلك المرحلة كانت في مجملها امتداداً للاستعمار الفرنسي وإبقاء على نفس الخصائص ونفس بنيات الإنتاج وقواها ؟.

ولعلّ هنا ما يؤكد في تقديرنا، ضرورة وجود جدل مستفيض حول المفاهيم المدخلة لقراءة مرحلة

بورقية (1956-1987) لوجود نوع من التباين حول كميّة القراءة. وليس أدلّ على ذلك من استعمال المؤلف مصطلح «الهوس الحدائوي» (5)، تعبيراً منه عن حرص بورقية على تحديث المجتمع، ولذلك استفاض على امتداد صفحات 64 و 65 و 67 و 68 في استعراض نتائج التحديث الذي أقرّه بورقية، دونما إشارة واحدة إلى بعض السلبات التي رافقت عملية الإنجاز. ولعلّ هذا ما يُشجّعنا مرّة أخرى على إثارة موضوع جدوى القراءة النسبية وأهميتها في فهم مرحلة لم تكتشف بعد كل أبعادها ولم تعرف كل ثناياها إلى حدّ الآن.

وقد ينطبق الأمر أيضاً على الفصل الثاني من الباب الأول الذي عنوانه «دولة الاقتصاد وفرض الحزب الواحد» أو السنوات المتجمّعة وحلّ فيه نتائج السياسة الاشتراكية وتحديدا التعاضد. فهل كان الأمر يتعلّق حقاً بسياسة اشتراكية أو برأسمالية دولة وفق ما هو معلوم من خصائص أم بنظام تعاوني MUTUELLE؟ كما أبدع المؤلف في إبراز مختلف الخطوات التحديثية التي اتخذها بورقية مابين 1956 و 1962 مثل توحيد نظام الملكية العنصرية وإلغاء أراضي الحبس بكل أنواعها وأراضي القبائل، إضافة إلى توحيد النظم القانونية وتحديث المدونة القانونية والأحوال الشخصية وتعمير القضاء وتحديث التعليم وجعله في مستوى التعليم الفرنسي. ولكنّ د. الهادي التيمومي يعتبر بأن كل هذه الخطوات نصّب جميعها في إطار تحوّل الدولة الوطنية إلى مقاول إقتصادي رأسمالي بمعنى أنّه فضل أن يكون أساس قراءته أساساً إقتصادياً، وهو يكون بذلك قد أغفل - ولو جزئياً - المعطى الثقافي والسياسي. فقد سعت مرحلة بورقية إلى بلورة ثقافة سياسية تهدف إلى بناء مرجعيات ثقافية موحدة وإلى إعادة تشكيل الإنسان التونسي تشكيلاً جديداً يتلاءم مع المرحلة السياسية الجديدة.

ولعلّ هنا ما يؤكد هذا التنافس بين عناصر التفسير، ذلك أنه بقدر ما كانت السياسة التشريعية والعلمية

أن يقدم المؤلف دولة المجتمع على دولة الاقتصاد، ذلك أن الظاهرة الأولى منتجة طبيعيًا للظاهرة الثانية.

وأما الباب الثاني، وهو أمتع البابين المشار إليهما آنفاً، فهو يقوم على التوافق بين التاريخ الاقتصادي والأنثروبولوجيا الاجتماعية. صحيح أن المؤلف حين حلل نتائج سياسة الانفتاح الاقتصادي وخاصة إيجابياتها، فقدر كثر على المعطى الاقتصادي أو ما يمكن أن نستعيه بالقراءة الاقتصادية حين قال: «لقد أصبح الاقتصاد التونسي بفضل هذه العائدات بمثابة الاقتصاد شبه الرئاسي، وتمكنت الدولة من الاضطلاع بدور مهمين في الاقتصاد سواء على مستوى الاستثمارات أو مستوى العلاقات الاقتصادية مع الخارج (ص124) ولكن ذلك لم يمنع من الاستفادة من فضائل التحليل الأنثروبولوجي لفهم شبكة متكاملة من الأزمات مثل أزمة إحتداد الشغل في علاقته بالدولة (ص137-138) والتهميع الحضري الزاحف (ص141-143) ومشكلة التخاطب اليومي بين التونسيين (ص143) وانفجار قضية المسلح وظهور الإسلام الاحتجاجي المسيس (ص156-157)». فاللافت للانتباه أن المؤلف حين يصل إلى هذا المستوى بالذات من التحليل، يقر بأهمية المعطى السياسي وربما علوته قياساً بمعطيات أخرى مثل الاقتصاد. فهذه الشبكة من الأزمات المتعددة في مظاهرها ومضامينها، هي نتائج أزمة واحدة وثمرة جذر مشترك، إنه الانغلاق السياسي والاستفراد بالحياة السياسية وغياب الحريات.

فحتى حين حلل المعطى السياسي على تعقده وثراته وتوزعه، فإنه فضل إعتداد أسلوب كتابة أقرب إلى الجنس الأدبي عامة وإلى جنس الرواية على وجه الخصوص، فكانت العبارة عامة كان بالإمكان صياغتها بشكل مختلف: «لقد كانت أواخر أيام بورقية مرحلة متفتحة لا تبعد كثيراً عما كان سائداً بقصور بعض البايات الحسينيين الذين أطاح بهم بورقية نفسه» بطلانة سوء محيطة به، نساء غير رقيقات المستوى ومتزلفون ومغامرون ومستشارون وقصائد مدح بلهاه... (8).

حداثية في مرجعيتها الفكرية والأيدولوجية وتحديثية من حيث الإنجاز، فإن «السياسة الاقتصادية» (على حدّ تعبير المؤلف) حافظت على نفس بنات الاقتصاد الاستعماري وأبقت على نفس التفاوت بين الجهات والفئات. فمن كان محظوظاً ومميّزاً زمن الاستعمار الفرنسي كان كذلك في عهد دولة الاستقلال.

وانطلاقاً من هذا، فإن ما يسميه المؤلف بدولة الاقتصاد والمجتمع وفرض الحزب الواحد وإقرار السياسة الاقتصادية التعااضدية وتبني سياسة ثقافية مرمّكة وحداثية، لا يروم تحقيق مصالح اقتصادية فقط مثلما يقول في مواضع متعددة، بل ثمة اعتبارات أخرى، ربما لم يرد ذكرها، في حدود ما فهمنا من الكتاب. ولذلك، فحين حلل «السياسة الاشتراكية التعااضدية» فقد أورد التفسير التالي: «لقد كان الحل الذي إرتأه أصحاب القرار السياسي لتجاوز عجز رأس المال الخاص عن تحقيق الانطلاقة المنشودة هو تكفل الدولة بنفسها بعملية التراكم الرأسمالي أي تحويلها إلى «رجل أعمال» وتحملها كل المسؤوليات وعدم تكليف المجتمع بأية مبادأة...» (6). وفي هذا إطار تدعيم هذه الفكرة، فإن المؤلف يضيف إقراراً آخر لا يقل وثوقاً وأهمية عن سابقه: «إرتأت الدولة أن إتجاح الاشتراكية الدستورية يمر بالضرورة عبر إرساء سلم إجتماعية لفترة طويلة» (7).

ولئن كنّا نعتبر مفهوم «الاشتراكية» مجرد شعار، فإن الغاية الأساسية من وراء كل هذه الممارسات الكليانية هي دولة المجتمع قبل دولة الاقتصاد، وفق تصوّر شمولي زاده أسلوب بورقية في التسيير السياسي المشخص والكاريزمي والميّل إلى التحكم في كل مفاصل الدولة ومستويات المجتمع وجزيئات الحياة اليومية، زاده تشدداً على تشدد. فالمعطى الاقتصادي هو خادم مطيع للاختيار الاقتصادي بل أداته المثلى، فتوزيع الثروة جزء لا يتجزأ من أسلوب التسيير السياسي. ولعلّ مثل هذه الرؤية التحليلية هي التي تشجّعها على إعادة النظر في الأولويات، فككاً نتمنى

إيجابيات رغم الإخفاقات :

رغم بعض الإخفاقات وبعض الأزمات، فإن المؤلف يفضل أن يعدّد مستويات النجاح التي توصّل إليها اعتمادا على القراءة الأنثروبولوجية. إنّه يعتبر عن ذلك بعبارة التطوّر المعبر الذي يتمظهر من خلال مقاييس محدّدة مثل : تجلّد الثقافة بنسبة كبيرة وارتفاع نسب تعلّم المجتمع وتراجع الأميّة بشكل واضح وبروز عائلة عصرية وامرأة متحرّرة وانفتاح على فرنسا والعالم الغربي وتضالّل الفجوة بين الثقافة العالمية وثقافة الجماهير وتعمّق التجانس الوطني والولاء القطري وتطوّر الإنتاج الثقافي... فالهضبة هي إذن في غالبا الأعمّ إيجابية لأنّها تعمّق الوعي الحدائري وتتقدّم بالمجتمع نحو التحديث أشواطاً متأكّدة، ولكن مع ذلك لا يجب أن نغفل في تقديرنا، ترسخ السلوكيات الجهويّة وتمركز السلطة وشخصيتها وقمع التخب وخاصة اليساري منها والقومي. وتلك معاييب ونقائص متأكّدة قلّت من شأن التحديث على إيجابيته الواضحة. فقد لا نختلف كثيرا حول إختيارات بورقيبة الصلبة في مجملها من جهة وإيجابيات التحديث من جهة أخرى، ولكن ذلك لا يمنع أن سدي بعض الاختلاف فيما يتعلّق بأسلوب القراءة. فعين يخرج المؤلف من حقل التاريخ وخاصة التاريخ السياسي والاقتصادي ويلجج مجال الأنثروبولوجيا، فإنّه يبدع في جمع التفاصيل والجزئيات التي يفضي عليها من روحه المرحّة والمبالاة إلى النكتة نكتة حاصة، ولكن السؤال المركزي يظلّ قائما : هل أن الإغراق في التفاصيل مهم بالنسبة إلى بحث يلزم نفسه بالقدرة والصرامة العلميتين؟ كما يمكن أن نلاحظ أيضا بأن بعض التأثيرات الذاتية اقتحمت عليه موضوعيته التي لا يرقى إليها الشك حين ضفّف في الصفحتين 192 و193 رموز الإبداع والثقافة في تونس...

فمن المتأكّد أن المرحلة صعبة واستثنائية الأمر الذي يلزم الباحث بالدخول في كثير من التفاصيل : فالكلمات التي كان يعتبر بها الناس على سبيل المثال

عن الملابس كانت : « حوالّي، جرودي، هدارشي، درايلي، رماريمي، كاتيني»، وهي كلمات خشنة أصبحت اليوم «حوايجي» أو «دبشي» (ص 188).

كما يقول في سياق آخر : «أصبح التونسي مسكونا بحب التمتع بالحياة، وبدا ذلك واضحا للعيان منذ سبعينات القرن العشرين وتحسّن المستوى الحياتي العام للسكان : البحث عن «القعدة» و«التفريغ» و«الجزّ» و«الذعة» و«الشيخات» والتفوّر من الكبي». كما يتّوجب أن نشير إلى أنّ الدكتور الهادي التيمومي أبلغ حين حلّل أنثروبولوجيا الشخصية التونسية (من ص 209 إلى 219) وعدّد إيجابياتها وميزاتها، ولكن ذلك لا يجب أن يغفل بعض السلبيات التي من بينها «عدم الحماس للجهد المضني والميل للحد الأدنى للمجهود وتغليب الولاء والجهويّة والزبونيّة على الكفاءة والافتقار الشخصيتين... إلى غير ذلك من النقص»

الخاتمة :

قد اختلفت كثيرا أو قليلا في تقويم هذا الكتاب ولكن ذلك لا يمنع القول إنّه واحد من أهمّ المؤلفات التي وضعت لتفكيك مرحلة بورقيبة وتحليلها. فما تزال هذه المرحلة بكلّ تفاصيلها وثناياها وتجاعيدها قريبة من عواطف ومشاعر التونسيين وراسخة في عقولهم وقلوبهم. فالقرب الوجداني والماطفي من تجربة بورقيبة يخلق صعوبات منهجيّة وعملية لا حصر لها ويعقد مهمة الباحث الموضوعي. ولكن رغم ذلك استطاع المؤلف أن يتوصّل إلى قراءة موضوعية ومتناسكة ومتوازنة وفادرة على إثبات قوّتها صحيح أنّ هذه القراءة ركّزت على البعد الاقتصادي بل غلبت في بعض مواضع التحليل، إعتادا على نظرية المعرفة التاريخية التي يؤمن بها المؤلف ولكن ذلك لا ينقص من قيمتها. صحيح كذلك أنّها أغفلت إلى حدّ ما دور الفاعلين السياسيين أي ما نسّيه بالشخصيات

التعامل الموضوعي مع المرحلة ويثبت ضرورة التعامل معها بكل موضوعية من أجل فهم مستويات النجاح ولكن أيضا الإخفاق. ولذلك يعدّ هذا الكاتب واحدا من الذين حاولوا قراءة المرحلة بكل موضوعية وتوفقوا في ذلك بشكل واضح. ولاغربة في ذلك، إذا كان المؤلف يملك ناصية الوثيقة، ويلمّ بكل تفاصيل المرحلة.

والنخب السياسية ولكن ذلك يتعلّق بمؤشرات القراءة ومقاييسها. إنّ مثل هذه الملاحظات ليست استقصاءا لقيمة الكتاب، فهو عمل راسخ القدم وثابت القيمة وأكد الأهميّة والجدوى... فقيمة هذا الكتاب تتأكد أكثر حين نعلم بأن "مرحلة بورقيبة لم تحلّل بما فيه الكفاية لاعتبارات متعدّدة من بينها قرب المرحلة وحساسيتها. ولذلك يأتي هذا الكتاب ليرسي تقاليد

الهوامش والإحالات

- (1) د. الهادي التيمومي، تونس 1956 - 1987، دار محمد علي للنشر، صفاقس-تونس 2006.
- (2) عدنان مسّور، دولة بورقيبة، كلية الآداب، سوسة 2004، المصنف ونّاس، الدولة والمساءلة الثقافية في تونس، دار الميثاق، بيروت، 1988.
- (3) Voir Ethnologie in Encyclopedia Universalis, 1988.
- (4) د. الهادي التيمومي، مرجع سابق، ص 5.
- (5) د. الهادي التيمومي، مرجع سابق، ص 67.
- (6) د. الهادي التيمومي، تونس 1956 - 1987، دار محمد علي للنشر، صفاقس-تونس 2006، ص 76.
- (7) نفس المرجع، ص 77.
- (8) د. الهادي التيمومي، مرجع سابق، ص 171.

نجيب محفوظ

نموذج الالتحام بين كاتب ومدينة

الحبيب الجناحاني

وعن موضوعات رواياته، وتصويرها للحياة الاجتماعية القاهرية في شتى جوانبها، ولكنني أرى نصوصا سرديّة جيدة تكتب عن نمط الحياة اليومية للكاتب الكبير تثيري نصوصه الإبداعية، وتلقي عليها المزيد من الأضواء الكاشفة، إذ أن العلاقة متينة بين هذا النمط الحياتي وبين النص الإبداعي المحفوظي.

يبدأ **النظام اليومي** بالسير مبكرا على ضفاف النيل بالقاهرة وعلى شواطئ البحر الأبيض المتوسط بالإسكندرية صيفا، وبارتياد مقاهيه الصحابية التي يقرأ فيها الصحف اليومية، وينتهي مساء بمجالسه الشهيرة التي يلتقي فيها مع «شلة الحرافيش»، ومع بقية «الشلل» الأخرى في مراحل مختلفة من حياته، ولعل أبرز ما تتسم به هذه الرواية الحياتية الصداقة والوفاء، الوفاء للمكان، وللزمان وللإنسان.

لما تحدث عن دور المقاهي في رواياته قال: إنه دور كبير، فقد استمد كثيرا من شخصياته من المقاهي، ومن جماعة «شلة الحرافيش» بصفة خاصة، والمقهى عنده هو «محور الصداقة».

ولا بد من الإلماع في هذا الصدد إلى أن للمقاهي

ماذا يستطيع المرء أن يكتب عن كاتب عملاق مثل نجيب محفوظ في صفحات معدودات، وقد ألقت حوله كثير من الدراسات النقدية والجامعية، وخصصت له أعداد كاملة من الدوريات الثقافية، ولكن بالروح من هذا الكم الهائل من النصوص العربية والأجنبية التي تناولت جوانب مختلفة في شخصية الكاتب الكبير فما تزال جوانب خفية في شخصيته حرة بالفرز في البحث والتدقيق، وهذا ما يميز الأدباء العالميين الكبار.

سجل لنا تاريخ الأدب العالمية أسماء كتاب لامعين اشتهروا بنظام معيشي يومي دقيق، وسنن حياتية حازمة، ولكنني أعتقد أن السنن الحياتية المحفوظية نادرة، فلم أعرف كاتباً عالمياً شهيراً بقي وفياً لأسلوب خطه لحياته وفاء نجيب محفوظ لتقاليد الصارمة طيلة سبعين سنة، ومن هنا فلم يكن نجيب محفوظ كاتباً روائياً عالمياً فحسب، بل كانت حياته اليومية رواية رائعة، وقد يفاجئنا بعض الروائيين المصريين ممن تعرفوا عن كتب إلى حياة نجيب محفوظ بنص متع مستوح من شخصيته كما استوحى هو نفسه كثيرا من نصوصه الروائية من حياة أشخاص عاشرهم عن قرب.

كتب النقاد كثيرا عن أسلوب محفوظ الروائي،

الثقافية تقاليد راسخة في الحياة السياسية والفكرية والفنية القاهرية ابتداء من مقهى «متانيا»، وقد تحلق فيها عدد من رواد السياسة والفكر الإصلاحي حول جمال الدين الأفغاني إلى المجالس المحفوظية الأخيرة في مقهى «فندق ميناهوس»، و«فرح بوت» وقد كتبت نصوص متعددة تؤرخ لهذه المقاهي في حياة الأحزاب، والتيارات السياسية والفكرية المختلفة، فقد كتب المؤرخ المصري المعروف عبد الرحمان الراجحي متحدثاً عن مقهى «ريش» قائلاً: «إن «ريش» مثل بمفرده عاصمة ثقافية جمعت كل التيارات دون تمييز، كما استوعب معظم مثقفي مصر في فترة الخمسينات والستينات»، بل اتخذ زعماء ثورة 1919 مقراً سرياً يجتمعون فيه، ويؤكد عبد الرحمان الراجحي أن صاحب المقهى كان عضواً في خلايا ثورة 1919، وكان من رواد «ريش» الزعيم جمال عبد الناصر، وحنى فيها صالح عبد الحي، وأم كلثوم، والشيخ أبو العلاء

وكتب أحمد عباس صالح عن دور مقاهي القاهرة في الأربعينات والخمسينات يقول: «كان المقهى في حياة جبلي من المصريين أساساً، لم يكن مكاناً للتسلية، بل للقاء مع أصحاب من الأدباء، والمفكرين الجدد، وتعددت هذه المقاهي بحيث لا يسهل حصرها، وكان في بعضها شيء من التخصص، فهناك المقهى الذي يضم السياسيين بصفة خاصة، وكانت القاهرة تغلي بالتيارات المختلفة، وكنا نرى زعماء العرب من المشرق والمغرب، وهم في المعارضة، وكانت الخمسينات بصفة خاصة قمة نشاط حركات التحرر الوطني في المنطقة، وتعرف في المقاهي على زعماء عرب مشهورين مثل الحبيب بورقيبة، وعلال الفاسي، وفي مرحلة لاحقة على أحمد بن بيلا وهواري بومدين.

ولا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن هذه المقاهي لم تؤثر في حياة السياسيين والمثقفين المصريين تأثيرها العميق في حياة نجيب محفوظ، وفي نصوصه الأدبية، وهذا يعود أساساً إلى وفاته

للمقهى باعتبارها رمزاً للصدقة طوال مراحل متعددة، وهي متنوعة في حياته من المقاهي الشهيرة في أحياء القاهرة الشعبية التي هام بها نجيب محفوظ، وخلدها في نصوصه إلى المقاهي الأرستقراطية في فنادق خمسة نجوم، ولم يفارق مقاهيه المحببة إلا عندما أزعجه العسر، وتنتصت المخبرين.

ولا يمكن أن نتحدث عن مقاهي نجيب محفوظ دون الإشارة السريعة إلى علاقته الحميمة بمقهى الفيشاوي منذ صباه إلى عهد الشيخوخة، فهو يقع على قارب قوسين أو أدنى من البيت الذي نشأ فيه، وهو معلم بارز من معالم حي الحسين الذي كان له أثر بعيد المدى في حياة نجيب محفوظ، وفي نصوصه الأدبية. تحدث عن «الفيشاوي» قال: «كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحي لي بالتفكير، كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر. كان خيالي يصبح نشيطاً جداً أثناء تدخين الشيشة، كان معظم وقتي أقضيه في الفيشاوي أيام العطلات، المقهى عالم من الأس، ملتقى الأصحاب».

ويروي لصديقه محمد سلماوي علاقته بالفيشاوي في شهر رمضان يقول: «أما في سني الكبير فقد كانت السهرة تقهّله «الفيشاوي» مع الأصدقاء لا تلتقيها أية متعة أخرى، لقد كنا نذهب بعد الإفطار، ونظف بالفيشاوي حتى السحور لتناول سحورنا هناك، ونعود مشياً على الأقدام إلى العباسية حيث كنا نسكن عن طريق الجبل فكان ذلك يحضرني نفسياً للصيام والتأمل في اليوم التالي، فلم يكن هناك في هذه الطريق إلا المقابر والخلاء. في ذلك الوقت لم يكن هناك تلفزيون، ولا فوزير، ولا مسلسلات، وكانت متعتنا في (قهوة الفيشاوي) حيث كان البعض يلقي آخر النكات، والبعض الآخر (يدخلون لبعضهم قافية)، وكل ذلك في جو من الود والصدقة والبهجة والسرور يستمر حتى الصباح».

استعملت قبل قليل مفهوم نجيب محفوظ الرواية في نمط حياته اليومية، وفي مجالسه، وعلاقته الاجتماعية وأود الإشارة الآن إلى أن هذه الرواية ملتزمة التحاماً

شديدا برواية أخرى عظيمة ورائعة فهم الكاتب أسرارها، وغاص في أعماقها هي القاهرة الرواية الخالدة خلود نهر النيل فقد ارتوى من نبعها، وعرف عن قرب فئاتها الاجتماعية المتنوعة من الحرافيش إلى الباشوات، ولكن حبه الكبير الذي بقي وفيا له إلى آخر رمق من حياته هو حبه للطبقة الاجتماعية التي ينتسب إليها، الطبقة الوسطى التي صور حياتها، وخلدها في رواياته، وبخاصة في الثلاثية.

إن التحام نجيب محفوظ بمدينته يعد في نظري من أبرز ميزاته مبدعا وإنسانا، وهو ليس التحام الكاتب بالمدينة، بل هو قبل ذلك التحام الإنسان بالمدينة، فكما كان نجيب محفوظ في جل ما كتب وفيا لمدينته كانت القاهرة وفية له، فمن أبوابها دخل إلى العالمية.

إن تأثير نجيب محفوظ في الأدب العربي المعاصر، وخصوصا في الفن السري تجاوز حدود مصر ليشمل جميع الأقطار العربية مشرقا ومغربا فهو دون ريب إمام الروائيين العرب المعاصرين.

ولا بد من التلميح في هذا الصدد، وأنا أكتب هذا النص بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين سنة على ميلاد الأديب الكبير إلى ما تركه نجيب محفوظ من أثر بعيد المدى في الأدب التونسي المعاصر، وقد تجاوز هذا الأثر عالم الروائيين التونسيين ليبلغ مدارج الجامعة التونسية من تدريس لرواياته، وإعداد رسائل جامعية عن نصوصه الإبداعية، كما كان تأثيره بارزا في برامج المدارس الثانوية، وألفت كتب عديدة عن رواياته التي تقرر تدريسها ضمن هذه البرامج.

وحرص المثقفون التونسيون على الالتقاء به في مجالسه كلما سنحت الفرصة بزيارة القاهرة، فقد التقيت به مرة واحدة بمقهى «كازينو قصر النيل» فرأيت رجلا متواضعا تحلق حوله عدد من الأبناء الشبان للإفادة من تجاربه وملاحظاته، وكان صموتا، قليل الكلام، وإذا سئل أجاب باقتضاب.

وحضر مجلسه مرات عديدة الأديب التونسي رشيد

الدوايدي، وأصدر كتابا قبل سنتين بعنوان «مقامي نجيب محفوظ في مرفأ الذاكرة»، وأجرى معه الأديب التونسي أبو زيان السعدي حوارا مطولا في كازينو كليوترا نشره في مجلة «الدستور» بلندن عام 1984، وأعاد نشره في «الحرية» بتونس غداة وفاة الأديب الكبير تناول فيه تجربته الروائية، ومعرفته بالأدب التونسي، وموقفه من النقاد، وعلاقته بحزب الوفد، وموقفه من التجربة الناصرية، وتجاوز تأثير نجيب محفوظ في النخبة المثقفة ليلبغ شرائح اجتماعية أوسع عن طريق رواياته التي تحولت إلى أفلام سينمائية، أو إلى مسلسلات تلفزيونية.

لا يمكن أن أنهي هذا النص دون الإشارة السريعة إلى علاقة نجيب محفوظ بالسياسة، وقد اتخذ منها مواقف مؤيدة، وأخرى رافضة في نصوصه الروائية، ويبدو أن الكاتب عبر أساسا عن مواقفه السياسية بأسلوب روائي، فلم يعرف عنه أنه انخرط في العمل السياسي البرمي، كما كان الأمر بالنسبة لعند كبير من المثقفين المصريين المعاصرين له، فلم يحلم يوما ما بالانخراط في السياسة، بل بقي إلى آخر حياته بعيدا عن سلطة المعرفة عن طريق الأدب «أنا مثل باع السلطة»، فلم تكن السلطة في يوم من الأيام هدفي ومأربي وذلك لسبب بسيط هو أنني ما كنت أستطيع الجمع بين السلطة والأدب». تأثر بثورة 1919، وأحب زعيمها سعد زغلول، فقد كتب يقول: «أعتبر نفسي من براعم ثورة سنة 1919، فإذا كان للثورة رجالها الذين قادوها، وشبابها الذين اشتركوا فيها، فأنا من البراعم التي تفتحت وسط لهب الثورة، وفي سنوات اشتعالها، ولم يكن عمري حين قامت ثورة 19 يزيد على سبع سنوات»، فلا غرابة أن يصبح وفديا بعد ذلك، وهو يرى أن أفكار مصطفى كامل، ومحمد فريد التي قام على أساسها الحزب الوطني هي التي مهدت لثورة 1919، فخطب مصطفى كامل، وشعاراته مثل «لا مفاوضة إلا بعد الجلاء»، ومبادئه التي سار عليها محمد فريد كانت هي وقود الثورة، ويقول عن موقفه من النظام الملكي: «لا بد أن

أعترف أنني لم أكن مخلصاً للنظام الملكي، ولم أكن أطيعه، حتى أنني عندما كتبت رواياتي الأولى خاصة «عبث الأقدار»، و «رادويس»، تطورت الأحداث في الروايتين للتعبير عن هذا الرأي وتأكيده. كان ضمن أحداث الروايتين ملكان يخونان شعبهما، فيكون مصيرهما العزل، ونحن كأبناء لثورة 1919، وحزب الوفد، تربينا على كراهية النظام الملكي، فلا غرابة أن يتحمس بعد ذلك لثورة 23 يوليو التي أسقطت النظام الملكي، وتبنت في مرحلة لاحقة «تجربة اشتراكية»، ولكن سرعان ما خاب أمله فاتخذ منها موقفاً نقدياً، «فنحن في مصر تحمسنا لنظام عبد الناصر على أساس أنه النظام الاشتراكي الذي سيحقق لنا العدالة التي نحلم بها، ثم اتضح أن التركيبة لم تتجمع، وأن العدل يمكن تحقيقه في ظل نظام ديمقراطي». إنه من المعروف أن السلطة الاستبدادية لا تقبل المواقف النقدية، وإن

صدرت عن كبار الكتاب، وجاءت حذرة ومسالمة كما كانت مواقف نجيب محفوظ، ولذا لقي نجيب محفوظ وأسرته عتاً شديداً من السلطة في المرحلة الناصرية فراقبه عسس النظام، وأزعجوا زوجته في الشارع، وبلغته رواية تقول إن سيارة محملة بمجموعة من العسكر، ومعهم ضابط برتبة كبيرة ذهبت إلى اعتقاله في بيته، وقيل أن تصل إلى بيته جاءها أمر بالعودة، وعلم إكمال المهمة، واتضح أن الذي أنقذه كل مرة من عسف الأجهزة الأمنية هو تدخل عبد الناصر شخصياً، ولم يكن نجيب محفوظ في حقيقة الأمر معارضاً لثورة يوليو، بل نقد غياب الديمقراطية في نظامها،ذكروا أن الديمقراطية هي المبدأ السادس من مبادئ الثورة، وقد أعلنت الثورة أنها تسعى لتحقيقه، ولكن البون شاسع بين الشعارات والممارسة في الخطاب السياسي للنظم الاستبدادية.



النادرة والبخلاء

في كتاب «البخلاء» للجاحظ

«جدلية المقدس والمدنس»

الحبيب العزادي

أما المحور الثاني فيتعلّق بكتاب «البخلاء» حيث ترتبط لفظة «النادر» مباشرة بقطيعين هزلتين، الأول يتمثّل في «البخلاء» باعتبارهم أشخاصا كسهل بين هارون والكندي، ثم باعتبارهم عنوانا لكتاب حيث يقع تجريدهم من شخصانيّتهم ليصبح الدالّ ذا دلالة تجريدية (1) رمزية تنصهر فيه تدلّيات الأسماء وتدوب في بوتقة اسم البخل نفسه «البخلاء» إذن هم البخل مشخّصا أو البخل مطلقا.

إذا صرفنا النظر الآن عن جدليّة «المقدس والمدنس» فإنّ لفظة «نادر» بإمكانها وحدها أن تشير الضحك في السامع دون الإحالة على قصص هزليّة بعينها أو على مشاهد طريقة محدّدة، معنى ذلك أنّها أصبحت تمجّد بنية صوريّة تجريدية (2) لدى المتقبل، نواتها الأساسية الغريبة والضحك، وهذه البنية الصورية هي التي تحدّد «جنس» (3) النادرة وهي التي توجه السامع أو القارئ إلى غمط معين من الخطاب.

إنّ البحث في نوادر البخلاء يجعلنا نتساءل عن «الفلسفة» التي جعلت الجاحظ يختار موضوع البخل لتأليف كتاب كامل في الغرض، وعن «فلسفته» في التخطيط لهذا الكتاب، أي يمكن أن نتساءل عن القواسم المشتركة

يهتم هذا البحث أساسا بدراسة خصائص النادرة عند الجاحظ باعتبارها جنسا نثريّا ومرديا مخصوصا يميّز في المقام الأوّل بالإيجاز من الناحية الكمية والفكاهة والهزل من الناحية النوعية. بيد أنّ المفاجأة التي يحدثها العنوان من أوّل وهلة في ذهن القارئ، تتمثّل أوّلا في الغرابة الكامنة في الربط المباشر بين قطيعين لا يلتقيان أو هما قطبان متباعدان بحيث يستعصي الرّبط بينهما على سبيل التجاوّز أو التّزامن في لحظة واحدة. أمّا مستوى الثاني فيعلّق بالقبلة التي تشدّ هذه الجدلية إلى بصوص «الحلاء» وسرّها منتقل من السياق الدلالي الأكبر، أي سياق المقدّس والمدنس وهو سياق دينيّ عام ذو صبغة تقليديّة عقديّة جاذبة إلى السياق الدلالي الأصغر الذي يركّز على محورين : محور النوادر أوّلا ثم «البخلاء» ثانيا. أمّا المحور الأوّل الذي يتمثّل في كلمة «النادر» فيتضمّن معنيين متقابلين أولهما جاذّ وقد خصّص له بعض الكتاب فصولهم في مصنفاتهم، وتعرّضوا فيه إلى نوادر كلام العرب في الحكمة والأمثال، وثانيهما اصطلاحيّ جاد بمعنى النادرة عن مجاله اللغويّ العرفي إلى المجال الاصطلاحي الذي التبس بمعاني الهزل والضحك. وكلمة «النادر» في حدّ ذاتها تستدعي الضحك بمجرد سماعها لأنّها تردنا عبر الذّاكرة إلى أقاصيص ضاحكة ومضحكة.

بين نصوص التوارد المختلفة، ماذا تمثل بالنسبة إلى بعضها البعض من جهة وبالنسبة إلى الكتاب بزمته من جهة أخرى؟ وبالنسبة إلى «جنس» النادرة من جهة ثالثة؟

يلهب شارل بلا في مؤلفه «le milieu basrien» et la formation de Gahiz التي أسس عليها الجاحظ كتاب البخلاء كانت صفة مميزة للطبقة البرجوازية التي أثرت بفضل اقتصادها المفرط، معنى ذلك أن البخل شكل منهاجاً اقتصادياً وسلوكاً حياتياً وحضارياً استطاع أصحابه بواسطته أن يثبتوا شخصيتهم إزاء قوة النفوذ العربي الثقافي والسياسي والديني. وتبعاً لذلك دخلت ظاهرة البخل في صراع عنيف مع محور القيم الأخلاقية العربية ألا وهو الكرم. وفي هذا المقام يلعب فاروق سعد إلى أنه «من المؤكد أن هذه الآفة الزميتة قد أوحى الاشترازان إلى نفوس العرب المعروفين بطبيعتهم السخية وميلهم الوراثي للكرم والوجود، إذ لا ريب في أنهم لم يأثلقوا وهذه النظرية الجديدة ثم لبث أن تحوّل فضولهم ودهشتهم إلى حقد على البخل والبخلاء لما في إطار الشعبية الطبعي» (7).

فهذا الجدل الذي كان قائماً بين الكرم والبخل هو في الحقيقة تجسيد لتقابل قيمتي «يستهدف أساساً الطعن في ركيزة سلم القيم الأخلاقية العربية ألا وهي الكرم وليس تمجيد الموالى للبخل واعتزازهم به إلا إدانة بالخلف للكرم العربي باعتباره سلوكاً في الحياة العربية وفلسفة في الوجود وسمة مميزة للطبقة العربية».

أما المستوى الثاني في التقابل والتوتر فهو ذو صبغة دينية، وإذا كان بعض الشعراء الموالى (الفرس) كشار بن برد (6) وأبي نواس (7) قد اتخذوا من المقدس الديني مطيةً للسخرية والاستهزاء، فإن «البخلاء» قد عارضوا بفلسفة بخلهم النظرة الدينية الإسلامية الداعية إلى اعتناق فلسفة الكرم، وتجريب النفس من قيود الشح وسلطان البخل والتقتير، قال تعالى: «فاتقوا الله ما استطعتم واسمعوا وأطيعوا وأنفقوا خيراً، ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون» (سورة التغابن، الآية 16).

وفي سياق سورة «محمد» يأتي التقابل بين الإنفاق والبخل بكيفية مباشرة، يقول تعالى: «وَمَا أَنْتُمْ هَؤُلَاءِ تُدْعُونَ لَتَتَّقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَمِنْكُمْ مَنْ يَبْخُلُ وَمَنْ يَبْخُلْ فَإِنَّمَا يَبْخُلُ عَنْ نَفْسِهِ، وَاللَّهُ الْغَنِيُّ وَأَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ» (الآية 38).

والطريف في موضوع البخل ضمن هذا السياق التشابك الذي تتنازعه الأطراف الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية (8) أن الجاحظ امتدح بذكائه الحاذق إلى أن ظاهرة البخل تشكل الموضوع البؤري (focal) الذي تجسدت فيه كل المتناقضات والصراعات داخل المجتمع العربي الإسلامي بتباين أجناسه، وهو مادفع طه الحاجري إلى اعتبار أن الجاحظ «أخذ هذا الموضوع الذي كان أكبر مثارة لشهوات السياسة والعنصرية، والذي كان جليراً أن يثير عوامل المشافة والمخاصمة فجعله موضوعاً أدبياً خالصاً ومتعة فنية رائعة، وكان وهيباً بالأغراض الموقوتة التي أثير من أجلها» (9).

وكون الجاحظ قد جعل البخل موضوعاً لكتابه فهذا لا نراع فيه وإن كان في حاجة ماسة للتوضيح والكشف، أما كون الموضوع «أدبياً خالصاً» فهذا حكم تقليصي يحد من أبعاد إشكالية البخل ويفرغها من دلالات كثيرة (10).

ولنا أن تعود الآن إلى فلسفة نص «البخل» أو فلسفة «نادرة البخل» عند الجاحظ.

يقول الجاحظ في مقدمة «البخلاء» (ص 6) محدداً طبيعة الضحك ويحاشنا عن مبرز مقنع لموضوع كتابه ولتنتهج في تأليفه: «وهو شيء في أصل الطباع، وفي أساس التركيب، لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته»، ومن الباحثين من يلعب إلى أن الجاحظ لم يكتب نوادر البخلاء على غير نهج، ولا سلك في وضعها سلك الجاهل بسنن التنادر بل كان في توليدها عليماً موفياً لشرائطها محيطاً بكل ما يكفل للتوارد حسن الموقع عند من يتقبلها (11) ويؤكد الجاحظ أن أسلوبه - كما هو معلوم - يعتمد على المزج

بين الهزل والجذّ والضحك والبكاء، ويفسر Ch. Peliat ذلك بقوله : «إنّ هذا الإلحاح الذي نعدّه اليوم محتج الوجوب، كان في زمن الجاحظ أمراً ضرورياً لأنّ الهزل بعامة مكروه عند العرب لعدم ملائمته للحلم والوقار» (الجاحظ، ص 389) ويعمل الجاحظ مذهبه في الكتابة بأنّ الجذّ الدائم متعب محلّ، وأنّ في الهزل راحة وفي المزاح استجماماً. ونحن نعتقد أنّ المهمّ في كلام الجاحظ ضمن هذا السياق لا يكمن في مآذبه إليه Pallat من أنّ «الهزل بعامة مكروه عند العرب» (إن صحت هذه المقولة) وأنّما يتمثل في التناول الجدلي لظاهرة الهزل في علاقتها بالجذّ، ولظاهرة الضحك في علاقتها بالبكاء، وهذا التناول الجدلي متأصل في التفكير الجاحظي (12) بل إنّهُ يشكّل في نظرنا موطن الإضافة والطرفة في الفكر الجاحظي عامة.

وتصوّر نصّ النادرة لم يشذّ عن هذا التفكير الجدلي، ذلك أنّ النصوص الواردة في كتاب «البخلاء» تنقسم إلى نوعين متميزين : النوع الأوّل عبارة عن مجموعة من الرسائل والوصايا والزّرد، وكلّ هذه الأنماط تمجّد الجانب النظري لفلسفة البخل والأبس التنظيرية التي بنى عليها البخلاء «نظرتهم» في البخل. أمّا النوع الثاني فهو عبارة عن أخبار وقصص ونوادر قصيرة تصوّر حياة البخيل اليومية والعملية، وانطلاقاً من هذين النوعين ألغ الجاحظ في مقدّمة مؤلفه إلى محطّن من النصوص : «أولا الاحتجاجات وثانيا القصص» (13) وهو التقسيم الذي تبنّاه أحمد بن اميريك في مصنّفه «صورة ببخل الجاحظ الغنيّة» (ص 129).

أمّا الاحتجاجات فقد وردت في شكل «وحدات كلاميّة» مطوّلة طبقاً لطبيعة نوعيّتها من جهة، ولخصوصيّة الأهداف التي من أجلها وضعت من جهة أخرى. وقد نسبها الجاحظ إلى أعلام معروفين كسهل بن هارون والكندي والثوري وخالد بن يزيد. ومن الخصائص الشكليّة التي تميّز بها الاحتجاجات الاستخدام المكثّف للأساليب الإنشائية التي من خصائصها أنّها لا تقبل التصديق والكذب، وكذلك المقابلة وإقامة الحجج

والبراهين، وطرح الاحتمالات المختلفة وتوليد بعضها من بعض، وفي هذا السياق تبيّن الخلفيّة الفلسفيّة والكلاميّة والحجاجيّة التي يميّز بها تكوين الجاحظ، وقد وقف بن اميريك على ذلك قائلاً : «ونحن نعلم أنّ الجاحظ قد عاش في بيئة كلاميّة معتزليّة، كما قد يكون تأثر بالمدرسة الأثنيّة السفسطائيّة التي كانت تعلم شباب أثينا البيان ...» (14).

وأما «القصص» فقد استغرقت نصف الكتاب تقريباً، وقد وردت في شكل قصص قصيرة ونوادر تصوّر حياة البخيل وكيفيّة عيشه والمحيط الذي ينتمي إليه، وتتّصف هذه القصص ببساطة الوحدات السردية وكثرة الأساليب الخبريّة وواقعيّة الوصف والتصوير، وذلك سعياً من الجاحظ إلى نقل صورة البخيل كما تمجّدت في الواقع دون أن يتصرّف في أبعادها وخصائصها.

من تلك القصص قصة زبيدة بن حميد الصيرفي، وقصة أحمد بن خلف، وقصة ليلى الناططيّة، وقصة خالد بن عبد الله القسري، وقصة الأصمعي وغيرها.

وهذه النصوص السردية المفردة، المختلفة أنماطها إذ بها الخبر والطرفة والنادرة، تنتمي كلّها في الحقيقة إلى صرّ جمع هو «صرّ البخل» الذي جعله الجاحظ «كتاباً للبخل والبخلاء معاً. فليست النصوص المفردة إذن إلّا استدلالات مختلفة لظاهرة واحدة ولكنّها ظاهرة شديدة التعقيد، متعدّدة الأبعاد. ومن هنا يأتي دور الجاحظ في اختيار تلك النوادر دون غيرها، وصياغتها صياغة فنيّة ترتقي بها إلى درجة «الأدب» وتجعلها جزءاً من الثقافة المكتوبة، وتوضّع في الآن نفسه سرّاً من أسرار ظاهرة البخل (15). ولعلّ بعض الجمل التي يستهلّ بها الجاحظ نوادره تؤكّد لنا العلاقة الثنيّة بين النصّ المفرد والنصّ الجامع. من ذلك قوله في مستهل نادرة «الحزامي» : «وأما أبو محمّد الحزامي...» (16) أو قوله في نادرة أخرى : «ومن أمّا جيب أهل مؤو» (17) بما تنيّد «أمّا» من تفصيل و«من» من تبعض.

وهذا تصوّر الكليّ لنصوص البخل يؤكد لنا مرّة

أخرى استراتيجية اختيار موضوع البخل أولاً، واختيار نصوص البخل وصياغتها صياغة أدبية راقية ثانياً. فليس الجاحظ إذن بريئاً في اختيار الموضوع ولا في اختيار نصوص التوارد.

وفي هذا السياق المصيق بخصوصيات «النص» لا بد أن نثير إشكالية العلاقة بين الشفوية والكتابة. فلا شك أن النواذر التي أوردها الجاحظ في «البخلاء» ترجع إلى أصول شفوية، ولكن انتقالها من الشفوية «الساذجة» إلى الكتابة الأدبية والواعية والراقية يجعلنا نقف على النسبة الكبيرة في تدخل الجاحظ في صياغة نصوص تلك النواذر. إذن فلم يكن الجاحظ مجرد راو لنواذر البخلاء، وإنما كان «مبدعاً» لها إلى حد كبير، هذا بالإضافة إلى النواذر التي يكون فيها الجاحظ شخصية من الشخصيات النادرة، وطرفاً من أطرافها.

حركية «النص» في النادرة :

تستمد حركية النص في النادرة فعاليتها من كتاب «البخلاء» للجاحظ من عدة جديليات حسب طبيعة النادرة ومضمونها، وحسب البنية الفنية التي صيغت عليها، من ذلك على سبيل المثال جدلية البخل والكرم (18) حيث يضع الجاحظ وجهاً لوجه الظاهرتين في صراع داخلي وخارجي مباشر، أو جدلية التحقير والانكشاف، والظاهر والباطن حيث تنتهي النادرة بانكشاف أعماق البخل في شخصية البخیل. ومن الطريف أن تشير في هذا السياق إلى أن «الكون النفسي» الذي يعيش فيه البخیل متألف العناصر ومنسجم تمام الانسجام، لأن البخل كما صورّه الجاحظ ليس واعياً بتناقضاته. ولقد سعى الجاحظ بدقة وصفه لحركات البخل وسلوكه وأساليب تفكيره وطرق تعبيره، ومواقفه، وردود فعله وأحاسيسه وانفعالاته، إلى هنك سرّ ذاك التناقض، وكشفه لعين القارئ بطريقة فنية تشخيصية مثيرة للضحك والهزل.

إننا نعتقد أن الجاحظ قد استطاع أن يرتقي بتناقضات

البخل الباطنة والظاهرة إلى أقصى مرتبة من الحدة والتوتر حيث تحول من المجال الفردي والاجتماعي إلى المجال الديني والعقدي أي إلى مجال «المقدس» وتصبح الإشكالية حينئذ تنزّل في حيز ثنائية خطيرة هي ثنائية الإيمان والزندقة، وهو ما دفع محمد الجويلي إلى استنتاج «أن أهم ما يميّز هذا الصراع هو وصوله إلى الدين ذاته الذي يستقطب كل كبيرة وصغيرة في الحياة العربية الإسلامية. ولذلك اتخذ الصراع طابعاً خطيراً في حضارة تمتزج فيها اللبنيوي بالأخروي» (19). ومن يتتبع نواذر «البخلاء» يلاحظ أن جدلية «المقدس والمُنس» حضورياً مكثفاً في هذا «الجنس السردّي» يرد تارة في شكل هامشي ولكته وظيفي ودقيق مثلما هو الشأن في نادرة المروزي والعراقي فقد قدّم الجاحظ المروزي بقوله : «وذلك أن رجلاً من أهل مرو كان لا يزال يبحّ ويتجر...» (20). وبين الشلوذ والتوتر والتلفّظ في مستويين : المستوى الأوّل يستقطبه الناسخ «لا يزال» وهو يدل على تكرّر وقوع الحدث واستمراره بحث بفقد هذا الطقس «طرافته» باعتبار ندرة حدوثه وصعوبة تحقيقه. ولذلك كان الحجج فريضة ولكن على من استطاع إليه سبيلاً.

أما المستوى الثاني فيستقطبه الفعل «يتجر»، وإذا كان الفعل «يحجّ» مرتبطاً عامةً بشعيرة إسلامية يقصد بها وجه الله مطلقاً ومن هنا نتيقن قداسة (21) فإنه في هذا السياق نغده قد ارتبط بالتجارة، إذا أصبح الهدف من الحج هو التجارة وبذلك ينتقل البخل من الوجهة الأخروية أي مجال الآخرة إلى مجال الدنيا ليشتد عن جموع المحجّين الذين تردّد قلوبهم وألستهم كلمات الله وهو إلى جانبهم يردّد في قلبه صفات المال تماماً مثلما شدّ في سلوكه عن عادات العرب وقيمهم. ولكن النادرة ينيخي أن تكون شاذة وإلا فما كان لها أن تكون.

غير أنّ التوتر يزداد حدة إذا استحضرنّا الرّبط المباشر بين فعلي «الحجّ» والالتجّار من جهة والناسخ «لا يزال» من جهة أخرى، ذلك أن الناسخ يفرغ مفهوم الحج من قداسته، إذا يصبح في نظر البخل مجرد مصدر

لتدمير المال، لا وسيلة لتطهير النفس وتهذيبها والسمو بها إلى محبة الذات الإلهية. إن هذا التقابل بين المقدس والمقدس يضع محبة الذات الإلهية وجهها لوجه مع محبة المال، والخبث بهذا الشكل مرفوض لأنه لا يقصد به أصلاً وجه الله عز وجل.

وإذا كانت جدلية المقدس والمقدس كما رأينا سلفاً توظف النادرة وتوجهها فحسب، فإنها في «قصة أهل البصرة من المسجدين» (22) أصبحت تمثل البنية السطحية والبنية العميقة للنادرة. وكان عنصر «الماء» بما يتضمنه من دلالات على الصفاء والطهارة (23)، السياق الذي فجر فيه الجاحظ كيان البخل القائم على التناقض مخرجاً لإثارة في صورة الكائن «المقدس».

إن أول توتر في هذه النادرة يظهر في التسمية نفسها، فهؤلاء البخلاء يُسمَوْنَ المسجدين لكثرة ملازمتهم المسجد، وكثرة حلقاتهم به، ولكن ملازمة المسجد توازيها في الآن نفسه ملازمة البخل، بل إن ملازمة المسجد موطئة لخدمة «فلسفة البخل» وبذلك تتزاح الملازمة عن وظيفتها التعبدية، و«يتراجع بيت الله عز وجل» قداسه ليصبح مجرد مكان تعقد فيه الحلق، يحلق دُرس البخل وقضاياها، لا يحلق الفقه والدين وهذه الصورة المكاتبة التي يحل فيها البخل في صلب النواة التي تقوم عليها الحضارة الإسلامية، ألا وهي المسجد، تعكس ببلاغة عجيبة الكيفية التي تحرك بها البخلاء داخل المنظومة العربية الإسلامية، دون أن يحدث ذلك كثيراً من التوتر في الظاهر، فهذه حلقات البخل تتزامن مع حلقات الفقه والدين. ومكانهم الصوري «المقدس» يوازي بيت الله «المقدس» بل إن الجاحظ يتخذ من رؤية البخل مطية لإبراز أن البخل عند البخل هو «المقدس» وأنه يكفي أن نغير زاوية النظر حتى تنقلب الظاهرة إلى ضدها. وهذا ما يؤكد لنا تعريف الجاحظ لفلسفة البخل عندهم يقول: «وكان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب وكالحلف الذي يجمع على التناصر» (24). وبذلك يصبح البخل أكثر فاعلية من الكرم شديد البخل لأنه لا يعير قيمة لقداسة النسب،

ولا لقداسة الحلف، وهذا يعني أن الصراع الذي كان قائماً بين البخل والكرم والذي يبدو في الظاهر أخلاقياً صرفاً لم يكن في العمق إلا صراعاً سياسياً.

ولقد مرّر الجاحظ بكثير من الذكاء المضمون السياسي من خلال لفظتين مفعمتين بطاقة تدلالية (25) كبيرة وهما «التحاب» و «التناصر» «فالتحاب» في البخل عند البخلاء يقابل التحاب في الدين بين المسلمين وتآلف القلوب بواسطة «التحاب» هو البنية الأولى في تشكيل القوة، ثم يأتي التناصر ليخرج الإيمان من حيز القلب إلى حيز الفعل، على هذا النحو يصبح التناصر تصوراً آخر لمفهوم «الجهاد»، إنه «الجهاد المضادة»، ثم يأتي الفعل «يجمع» ليحيلنا على الخلفية البعيدة التي تنطلق منها فلسفة البخل، فليس هناك جمع إلا بعد تفرق وتشتت، وقد فرق الإسلام صفوف الفرس، ومزق أوصال امبراطوريتهم العظيمة، وقتت ديانتهم. إذن كان لا بد من جمع ما تفرق، ورتق ما تمزق، وجبر ما تفتت، إنه الحلم باتراجع المجد الفارسي، وجمع الشعل بالنجم في المساجد، والتجمع حول البخل، وعقد الحلقات «بذلك تستوي المقابلة الصارخة بين فلسفة «البخل الجامع» و«فلسفة» مسجد الجامع. ثم لا ينبغي أن ننسى أيضاً أن البخلاء هم «أصحاب الجمع والمنع» نعم جمع المال ومنعه، ولكنه جمع للمنصرة. ولسمّا يش الفرس من مجابهة القوة الروحية الإسلامية العربية لأنها تستمد طاقتها من الله، ومن الرسول وقد اختاره الله عربياً ولكن للناس كافة، ومن القرآن الكريم وقد نزل بلسان عربي مبين، استندوا حينئذ إلى القوة المادية الدنيوية أي إلى قوة «المال» مستغلين في ذلك موقف الإسلام المتشحرز في التجارة عامة.

والبخل ليس قوة مادية فحسب بل هو «فلسفة» و«عقيدة» وهم - أي البخلاء - كانوا كما يقول الجاحظ: «إذا التقوا في حلقهم تذكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه» (26). وغايتهم من ذلك تحصنها الجاحظ في شيئين أساسيين: أولاً «التماسا للفائدة» وهذه الفائدة هي التي تحمّد البعد العلي لفلسفة البخل،

أما الفائدة الثانية فهي كما يقول الجاحظ على لسان أحد «المسجدين» «استمتاعاً بذكره» فلذكر البخل وأخباره في نفس البخل حلاوة تشبه حلاوة الذكر الحكيم في نفس المؤمن.

إن إشكالية هذه النادرة في الحقيقة تكمن في أنها تقوم على عنصر «الماء» قوام الحياة الزوجية في الإسلام، الماء من حيث هو رمز للطهارة، لذلك ارتبطت العبادات جميعاً تقريباً بالتطهر. والماء الذي يتطهر به الإنسان يزيل ما علق بجسده من دنس، وبذلك يصبح الماء وسخاً، أما البخل فيرى شيئاً آخر، يقول : «كنت أنا والنمجة كثيراً ما نفتسل بالعذب مخافة أن يعترى جلودنا منه (الماء المالح) مثل ما اعترى جوف الحمار. فكان ذلك الماء العذب الصافي يذهب باطلا» (27). فهل يبقى الماء بعد الاغتسال به عذبا فضلا عن الصفاء؟! وذهاب الماء «العذب» و«الصافي» بهذا الشكل اعتبره البخل «باطلا» والمصطلح ديني يأتي في مقابل «الحق» ويأتي مرادفاً للإسراف والتبذير ولكن هذا الذي راه السجل «باطلا» هو حق من وجهة نظر إسلامية، لأن الجلب مطلبهم بالاغتسال (28) غير أن البخل ينطلق من منطق آخر، ذكره ضمناً في قوله : «وكننت أن والنمجة كثيراً ما نفتسل بالعذب»، وكثرة الاغتسال هذه هي التي تجعل فعل الاغتسال لا يقوم بوظيفته الحقيقية أي بوظيفة التطهير، وبذلك تسقط في التبذير أي في الباطل. هكذا نتبين كيف يبقى الماء عذبا صافيا، وهو في الواقع مدنس. و«الباطل» لا بد من معالجته «بالاصلاح» وهذا «الاصلاح» لم يجعله البخل نابعا من ذاته اتقاء لكل شبهة بل جعله بمثابة الإلهام الذي نزل عليه من السماء، يقول «فانفتح لي فيه باب من الاصلاح» فعمدت إلى ذلك التوضي فجعلت في ناحية منه حمرة وصهرجتها وملستها حتى صارت وكأنها صخرة منقورة وصوت إبلها المسيل... (29). وإذا كان الماء يغتسل به العربي المسلم يصبح مدنسا، فإن الماء يغتسل به البخل الفارسي يصبح طاهرا، معنى ذلك أن حسد الفارسي طاهر بذاته، ومطهر للماء الذي يغتسل به.

ثم ينتقل البخل من الخطاب السردى إلى الخطاب الاستدلالي، وينطلق من المقارنة بين جلد المتغوط وجلد الجنب، فالمتغوط نقي ولكنه ليس مطابا بالاغتسال والجنب في نظر البخل غير نقي ولكن فرض عليه الاغتسال. إن البخل يناقش إذن حكم اغتسال الجنب لأنه يتناقض مع فلسفة البخل، ولسبب آخر أعمق سنذكره في آخر التحليل.

ويسوي البخل في نهاية الاستدلال بين جلد المتغوط وجلد الجنب حتى يستغنى له إخراج الماء في صورة السائل «الطاهر» فمقايير طيب الجلود واحدة والماء على حاله. وبذلك يتفنى الخلاف بين الماء المدنس والماء الطاهر، بل إن الماء المدنس في نظر البخل طاهر.

يستخدم البخل في الدفاع عن رؤيته وموقفه ثلاثة أنماط من الاستدلال :

أولا استدلال مضحك لأنه يأتي على لسان الحيوان «والحمار أيضا لا تفرز له من ماء الجنابة» ولكنه في نفسه عميق الدلالة، لأن الحمار يمثل الطبيعة الفطرية الحيوانية التي يشترك فيها بين الإنسان، وبما أن الحمار لم يفرز من الماء فإن الإنسان إذن يأتي من منطلقات الحكم على الماء لا من الماء نفسه

أما الاستدلال الثاني فينطلق من ذات البخل نفسه بدليل قوله : «وليس علينا حرج في سقيه منه» (30) وفي هذا السياق يسوي البخل بينه وبين الحمار لإثبات صحة «الحكم» الطبيعي، ويرفع عن نفسه أي حرج في ذلك.

أما الاستدلال الثالث فيستند إلى المصدرين الأساسيين في التشريع الإسلامي وهما الكتاب والسنة وبما أن الكتاب لم يحرم سقي الحمار من ماء الجنابة ولا نهى عنه السنة، فهو إذن حائر، ولكن حواره لا يأتي فقط من عدم التحريم وعدم النهي، بل يأتي من الأصل الثالث وهو الإجماع. يبدو ذلك في قول السارد في خاتمة النادرة : «قال القوم هذا توفيق الله ومته» (31).

بهذه الجملة تبلغ جدلية المقدس والمدنس درجتها

أفلا يكون هذا النفور من الماء ومن الأحكام المعلقة به تعبيراً بالخلف عن الحنين إلى الديانة المجوسية ؟

لقد كان انطلاقنا من نصّ «النادرة»، والنادرة كجنس أدبي تقوم على الضحك والإضحاك، ولكنّ هذا الضحك جعله الجاحظ مُرّاً لأنه كشف به حقيقة البخيل العميقة، حقيقة المتناقضة بين الانتماء إلى المنظومة العريضة الإسلامية والانفصال عنها. إن النصّ يُفهم بما يحيل عليه ويوحى به أكثر ممّا يفهم بما فيه أو بما يصرّح به.

وقد استمدّ النصّ من مادته اللغوية مدلولين أساسيين أولاً مفهوماً العلامة (نصّ ينصّ أي يدلّ) ومفهوم الحركة (نصّ ينصّ أي يحري) وبين العلامة التي تُقَيّد وتحدّد وتدلّ (34) والحركة التي لا تستقرّ على حال مجال واسع للتأويل، وقضاء وحسب تحدّد القراءة فيه مرتعاً عجيباً ومسرحاً فيضياً.

القصوى حيث يصبح الماء المذنب في نظر القوم أجمعين مئة من الذات الإلهية المقدّسة، ويصبح الله عزّ وجلّ طرفاً في عملية البخل نفسها أليس هذا ضرباً من الزندقة ؟!

وهذه النتيجة التي انتهينا إليها انطلاقاً من تحليلنا لهذه العينة تتجاوز النتيجة التي توصّل إليها أحمد بن اميريك في قوله : «فخطاب البخيل وتصرفاته وجميع حياته يطبعها طابع ديني، ولكننا لا نجد أثراً لهذا الطابع في عالمه الداخلي فهل يكون دين البخيل حاضراً في كلّ شيء إلا في قلبه ؟» (32) ذلك أنّ المسألة تعدّت حدود الاعتقاد أو علمه إلى الطعن في المقدّس الديني والاستخفاف به.

إنّ تركيز البخيل في هذه «النادرة» على عنصر الماء مقصود لأنّ الماء هو قوام العبادات في الإسلام، ويدونه تنقّد العبادات قداستها، ولكنّ الماء الطاهر والمطهر يأتي في مقابل النار التي قامت عليها الديانة المجوسية (33)

الهوامش والإحالات

1) Abstrait.

2) Structure formelle

3) Genre

(4) شارل بلاّ: Ch. Pellat: le milieu basrien et la formation de Gahuz-librairie Adnen-Maisonneuve, Paris 1953.

نقطة إلى العربية ابراهيم الكيلاني، تحت عنوان الجاحظ في الصرة وبغداد وسمراء، دار الفكر، ط 1، 1985.

(5) عاروق سعد، مع بخلاء الجاحظ، ط 4 بيروت، 1983، ص ص 17-18، دار الآفاق الجديدة.

(6) في هذا السياق يقول بشار (الكامل) :

إليش الفضل من أيكّم آدم
التأزّ عنصره، وأدم طيشه
والطين لا يشعرو سؤو النار
فتبيثوا بامعشر الأشرار

أنظر أيضاً قصيدته في هجاء أهرابيّة، الديوان، تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ج 3، ص 207.

(7) أنظر على سبيل المثال دالّية الشهيرة ضمن مجلّي الأب شيخو، شعراء العراق ص 52 وكذلك سبيته ضمن الديوان ص 37 تحقيق النزال - دار الكتاب العربي، بيروت 1984.

(8) محمد الجويلي، نحو دراسة في سوسولوجية البخل، الدار العربية للكتاب 1990 ص 176.

(9) مقدّمة كتاب «البخلاء» تحقيق طه الحاجري، ص 33 (ط¹).

(10) محمد الجويلي، سوسولوجية البخل، ص 43.

(11) مقدّمة «البخلاء» ص 6.

- 12) أنظر في هذا السياق : علي بوملحم : المتاحي الفلسفي عند الجاحظ. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط. 2، 1988، ص 298 (الجدلية).
- حول مفهوم الضحك أنظر : أندريه جيسون André Gison : ملاحظات عن القصة والمكافأة، ترجمة نصر أبو زيد مجلة فصول، م. II، ع 2، 1985، ص 176.
- 13) البخلاء، المقدمة، ص 5 (ط. 7).
- 14) أحمد بن أميريك، صورة البخيل القنية، ص 129.
- 15) بورع عبد المتاح كيليطو الوادر إلى نوعين : «الوادر للتمتة» وهي التي ليس فيها دليل على أربابها والوادر «الشغافة» وهي المرتبطة بأصحابها. وإذا كان كيليطو يقلل من شأن النادرة «التمتة» فإنها في نظرها تقوم بنفس الوظيفة التي تقوم بها النادرة «الشغافة» في علاقتها بالنص «الخامع» أي «نص البخل» أنظر مصنف كيليطو : الكتابة والتناصح ترجمة عبد السلام ببعيد المالي، ط. دار المعارف ص ص 70-71.
- 16) الجاحظ، البخلاء، ط. دار المعارف ص 59.
- 17) المصدر نفسه، ص 22.
- 18) أنظر قصة الموزني والعراقي، البخلاء ص 22.
- 19) محمد الجوهلي، نحو دراسة في سوسولوجية النخل، الدار العربية للكتاب 1990 ص 217.
- 20) البخلاء، ص 22.
- 21) قال تعالى : «وَأَتُوا الْحَبْجَ وَالْمَعْرَةَ لِلَّهِ الْبَقَرَةَ، الآية 196.
- 22) البخلاء، ص 29.
- 23) Voir Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier et A. Gheerbrant, Ed Robert Laffont S.A. et Ed. Jupiter, Paris, 1982, (eau) p 295.
- حول الطهارة والتطهر نظر القرآن الكريم البقرة، الآية 222، آل عمران الآية 42، التوبة الآية 103، المائدة الآية 41، الأنعام الآية 31، الأحزاب الآية 33، الحج الآية 26، مدثر الآية 4، الفرقان الآية 48، الإنسان الآية 21.
- 24) البخلاء، ص 29.
- 25) التذلل : La signifiante.
- 26) البخلاء، ص 29.
- 27) المصدر نفسه، ص 29.
- 28) قال تعالى «وَإِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُوا» سورة المائدة : الآية 6.
- 29) البخلاء، ص 29.
- 30) البخلاء، ص 29.
- 31) المصدر نفسه، ص 29.
- 32) صورة ببخيل الجاحظ القنية، ص 65.
- 33) ذكرت عائشة عبد الرحمن أن شار بن برد كان يتعقب للدار على الأرض ويصوب رأي «إبليس» في استماعه من المسجود لآدم وما يروى في ديوانه : [البسط] الأرض مظلمة والدار مشرقة والمؤمنون مد كانت النار أنظر رسالة الثغران للمزمري، دار المعارف، ط. 7، ص 310.
- 34) من هنا أتت عبارة «لا اجتهد مع النص» (عند الأصوليين).

الفكر العربي المعاصر : الأنا و الآخر....

مدخل في قراءة أزمة الاختلاف

حياة اليعقوبي

العربي، قد مرت عبر هذه العلاقة، فإن بذور فشلها لا تزال إلى اليوم تتغذى من هذه العلاقة المتأزمة.

صحيح أن تعميق الإحساس بهويتنا، لا يمكن أن يستمد إيمانه بكونية ثقافته، إلا إذا أحسن تنزيلها ضمن سياق الثقافة الإنسانية بما فيه خصوصاً الثقافة الغربية، لكن هذه المرأة التي اخترنا جميعاً أن ننظر لأنفسنا من خلالها، هي أرض زلقة، مثلما تعبّر عن التقدم والتجاوز وتشرع الاختلاف والوعي حتى العمق بإنسانية الإنسان، فإنها تعبّر عن مركزية الآخر ونظرة الدونية لنا.

إن الوعي بمركزية الغرب ضروري في كل مشروع للتحديث داخل الثقافة العربية. ليس فقط من أجل قراءة هذا الفكر والتواصل معه ثقافياً، بل لأن المراهنة على كونية ثقافة ما، لا يمكن أن يتم خارج الوعي بمركزية المتجنّدة باعتبارها أولاً وقبل كل شيء عامل نقداً وتجاوزاً في آن. كانت سبياً في تغذية وهامشية حالات الانبهار التي أصابت مشاريع التحديث في الثقافة العربية، فضلاً عن تلوينها وشكلتها وفشلها تباعاً. كما أن الوعي بهذه المركزية لا بد حتماً أن يمر عبر الوعي بشروط هذه المركزية وتظاهراتها. نكتفي

إذا تحدثنا عن الاختلاف فكرياً... فلسفياً واجتماعياً أو حتى دينياً، فإننا لا نروم الحديث عنه باعتباره فقط عقلية ومنظومة وسلوكاً لا بد من طرحه بالحاج على الثقافة العربية بل باعتباره خصوصاً هوية أولاً وقبل كل شيء تشكل به وضمنه شرعية وجودنا وكونيتنا هنا وتشكيل هويتنا ذلك لا يمكن أن يتجّج خارج الاختلاف إلا هوية مشطورة، تحيل على التمزق أكثر مما تحيل على الانسجام، وعلى الانغلاق والتوقع أكثر مما تحيل على الإبداع والتقدم.

إن العمل على جعل الاختلاف بمعنى ما هو الهوية، يعني أن ترتّب عليه علاقة الذات بالآخر. ليس فقط لأن أزمة الفكر العربي والواقع العربي هي أزمة تحديد علاقة بالآخر، بل لأنها الأساس هي أزمة اختلاف، داخلياً وخارجياً. إذ أن علاقة الذات بالآخر هي علاقة مهزوزة، بسبب أن تصوراتنا عن الاختلاف في مقوماته وشروطه هو جوهر قصورنا فكرياً وسياسياً واقتصادياً... الخ...

قد يعود ذلك لأسباب داخلية كثيرة، لكنها تعود أيضاً في معظمها وتباعاً، لأسباب خارجية تنبع من علاقتنا بالآخر. وإذا كانت مشاريع تحديث الفكر

منها ببعض الإشارات الضرورية للتقدم نحو هدف عملنا. وهو ما أثرتنا أن نبدأ بمفهوم الغرب نفسه.

نشير أولاً إلى ملاحظة جد هامة، تتمثل في أن التعبير الحقيقي عن أوروبا قد جاء متأخراً لم يظهر إلا في نهاية القرن الخامس عشر. وتجلّى في ظاهرتين اثنتين. تمثلت الأولى في الاكتشافات الجغرافية الكبرى. وهو حدث سيكون المؤسس الفعلي لهوية الغرب الحديثة أو ما يسمى بالعالم الجديد: أمريكا. هذا وقد كان اكتشاف أمريكا مدفوعاً بهدف، تجلّت ازدواجيته في الإعلان عن الذات الأوروبية بالقوة واكتشاف الآخر بالضعف. وهو اكتشاف قد تم بكل أهدافه تحت غطاء ديني. إذ رافق المكتشفون حملة للبحث عن الذهب وأخرى تحمل الإنجيل للتبشير بالمسيحية. ولا يخفى ما لازدواجية وتدافع هذه الأهداف من استهداف للخصوصيات والمقومات الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية. سواء للسكان الأصليين لأمريكا (= الهنود الحمر) أو لمن وقع استعبادهم وجلبهم من الأفارقة السود.

أما الظاهرة الثانية، والتي تمثلت بمرحلة جديدة في تاريخ الغرب الأوروبي، فقد قامت على استعراع فكرة الكونية من مضمونها الديني والاستعاضة عنها بمضمون عقلي وعلمي. يهدف - تحت ظل الإيمان بالتفوق والتقدم - إلى السيطرة على العالم وقيادته وممارسة الوصاية عليه. فأوروبا في تغير دائم، والباقي توحش وتخلف وهمجية. لذلك وقع التعامل مع العالم بأجمعه على أنه ميدان للاستثمار الاقتصادي والفكري والسياسي. ما لا يمكن أن يتم إلا عن طريق الغرب، اعتباراً لكون الرأسمالية هي خصيصة أوروبية لم تظهر إلا في أوروبا.

لكن قيام الفكر الغربي على الاعتقاد بوجود عالم وحيد، هو نفسه قد اصطدم بتناقض صارخ. إذ لم يتمكن من توفير ما به يحقّ الذويان الكلي لما هو سوى غربي فيه. فقد كان لديه بالمقابل قدرات هائلة على رفض الآخر واستعباده والعمل على تدمير شروطه الذاتية وهويته. ليس فقط بمنطق الاستيلاء والاستحواذ

بل بالنظر إلى خصوصيات فكرية وإيديولوجية شكّلت مقومات للغرب نفسه. فـ «حضارة تقوم على إحالة الإنسان على العمل والاستهلاك، وإحالة الفكر على الذكاء وإحالة اللاتعالي على الكم، هي حضارة مؤهلة للاتحار» (1).

لكن اللافت أن هذه الحضارة ظلت ولا تزال تستمد مبررات وشرعية مركزيتها بكل أبعادها، من مدارس فكرية وفلسفية كبيرة يشهد لها العالم بالكونية. وكانت سبباً أساسياً في انبهار أغلب تيارات التحديث (ونحن نميز بين مشاريع التحديث وتياراته) في ثقافتنا العربية بهم. وقد شكّلت لدينا لحظات الانبهار تلك معاناة مستمرة وصلت عدواها حتى إلى نقاد هذه التيارات.

قد تعود حالات الانبهار تلك إلى أن تلك المدارس كانت وراء حداثة الغرب فكرياً واقتصادياً وسياسياً. فاستعادة مشاريعهم هو ما من شأنه أن يساعدنا على إرساء دعائم الديمقراطية (في معانيها المتعددة) في عالمنا العربي، فضلاً عن تقدمنا العلمي والاقتصادي والاجتماعي.

ولربما تجسّدت في غمرة ذلك الانبهار خصوصية الغرب الذي شكّلت تلك التيارات تقدمه وديمقراطيته. كما تناسينا أن التداخل بين ما هو فكري وثقافي قد حدث في تربة لها خصوصية إيديولوجية - وهذا جد طبيعي - من أبرز مظهراتها وأسس أبنيتها: نظرتها للآخر من خلال مركزيتها. ولنا في موقف كبار فلاسفة الغرب من مسألة الاستعمار مثلاً عميقاً على ذلك. فقد برره الكثير من دعاة الحرية والمساواة مثل هيغل وماركس وأنقلس بكونه كان ضرورة للنهوض بالشعوب المتخلفة ولإيصال التحضر إليهم. ولعله من السهل أن نجد لهذه المواقف ما يفسرها داخل استراتيجيات التفكير لدى أصحابها. من مثل القول بوحدة التاريخ البشري واحتكام العقل إلى صيرورة خاصة عند هيغل، وقول ماركس بالتطور الكلي والحتمي طبقاً للرؤية الموجهة لمنهج الوحدة والاستمرارية، في مسار التاريخ. وقد أكد أوغست كونت ضمن نفس التوجه على أن تطور العقل هو

المتحكم في تقدم البشرية، عندما قال بالقانون الطبيعي لتاريخ المجتمع.

هذا ما يؤكد على أن التاريخ في الرؤية الغربية كان دائما محكوما بصيرورة تشبه إلى الحقبة الإغريقية، إن خرجت عليها فلا مشروعية فلسفية لها(2). فكان هذا الاتجاه يغذي مركزية متجذرة تؤدج الفكر وتدجته إلى أبعد الحدود. وإن الوعي بهذه المركزية وأبعادها المخطرة على إنسانية الإنسان هو ما جعل منها محل نقد كبير من الغربيين أنفسهم. أمثال جاك ديردا ويورغن هابرماس(3).

وقد اخترنا عمدا ألا نخوض في عرض هذه الأطروحات ما بعد الحداثوية لأنها هي نفسها في حاجة إلى النقد والتمحيص والمراجعة. سواء اتجه النقد مثلا مع جاك ديردا إلى الخطاب لتفكيك بنية الفكر الغربي والكشف عن تناقضاته استنادا إلى مقولة الاختلاف بما هي تأجيل وتعدد واحتمال. أو اتجه إلى نقد التمرکزات الاجتماعية ونقد العقل الأدائي مع هابرماس، أي نحو تجليات العقل في نظم الحياة والأيديولوجيات والتناقض. وقد نستجيز لأنفسنا مبدئيا القول بأنها هي نفسها تبرز التمرکز قد كانت تستلطن تمرکزاً مضادا هو تمرکز اللاتمرکز. وهو ما يحتاج منا إلى وقفة نقدية ثقتنا من السقوط من جديد في حالة الانبهار.

لكن بعيدا عن المواقف الانفعالية لابد أن نقرأ في هذه المواقف النقدية تعبيرها وكشفها عن شراسة نتائج الحداثة وما شكلته من مس، حد التدمير لإنسانية الإنسان. على إثر اختزاله في بعد واحد هو بعد الاستهلاك تبعاً لخطة تاريخه التي لا تعرف التراجع. وعلينا أن نشير إلى أن الدعوة إلى استعادة مشاريع الحداثة الغربية طريقا لصنع حداثة عربية كان انحرافا دونيا في هذا المنطق الخطي. بمعنى السقوط في المطابقة، إهمالا لمقوم المركزية نفسه الذي لم تكن الحداثة لتتسبب للغرب عوضا عن انتسابها الإنساني (الحداثة إرث إنساني وكوني) ولا لتوظف إيديولوجيا دونه. وهو سبب مباشر وأساسي في رأينا في فشل الكثير من مشاريع التحديث في الثقافة العربية.

وربما تأتي الدعوة إلى استبدال الحديث عن الحداثة بالحديث عن العولمة في إطار هذا الاستبطان غير الواعي أو المسؤول، الذي يتغافل عن العلاقة العميقة بين الحداثة والعولمة.

ويكفي أن نشير فقط إلى أن نظرية فوكوياما مثلا حول نهاية التاريخ بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، قد كانت استعادة على نحو ما لفلسفات هيغل وماركس وكشفا عن أوج مركزية الغرب، قد تمثل شراسة العولمة أحسن تمثيل.

يمثل فوكوياما (4) الجنس البشري بقطار أو مجموعة قاطرات محكوم عليها بكل اختلافاتها بالاتجاه إلى مكان واحد ومدينة واحدة هي الغرب حيث الديمقراطية الليبرالية. ولا مصير لها سواء. بل ولا خيار لديها غيره. وهو مصير كان يمكن للخليفة كلها أن تتعرض له لولا انقسامها تبعا لعدم التماثل والتصور في إدراك الأهداف ومواصلة الطريق. فانقسمت إلى ثلاث مجموعات: واحدة وصلت إلى أهدافها بديلة وهي المجتمع الغربي وتحديدا المجتمع الأمريكي. والآخر تأخر وصولها لعوامل خارجية مثل هجوم الألباش فاختارت طريقا بديلة وهي لا تخرج كذلك عن المجتمع الغربي. والثالثة لا قدرة لها على الوصول أصلا وهي المجتمعات غير الغربية وقد فضلت البقاء في الصحراء خلافا للمجموعتين السابقتين.

تحتوي نظرية فوكوياما على الكثير من التناقضات(5)، لا يتسع المجال لتناولها. لكن ما يهمنا منها، تأسسا على مركزية تقصي الآخر ولا ترى مستقبلا للبشرية في غير المؤهل لقيادته: أمريكا. فتماهي خيار الحرية والمساواة فيه. وتطابقه مع مفاهيم الديمقراطية والسلام ومحاربة الإرهاب.

ما ننتهي إليه أننا لا يمكن أن نتحدث عن مشروع تحديثي في الثقافة العربية، في قطعية مع الوعي بمركزية الآخر التي ألقينا الضوء على بعض مظهراتها. وإذا

أصحابها، قد عملت بطرق متفاوتة على التفاعل الخصب وتشكيل عناصر التكوين الذاتي للهوية (7).

ومواء سقطت في بؤرة مركزية الآخر أو تجاوزتها، فإنها تظل مشاريع تحتاج إلى الوقوف عندها، بعيداً عن منطق الإقصاء والأحكام المسيقة والتهم المؤجلة. إذ من حقها أن تنقد وتقع محاورتها. وإلا تحولنا إلى ممارسة مركزية مضادة تقف عند الطرف الآخر، لتبيح لنفسها الانغلاق والتقوقع والتأثر الشفاف لحساب ماضوية مزعومة تدعي لنفسها الوصاية على الدين والهوية وحماية الأمة من التخریب وعملاته ومن يكيدون لها باستمرار. ولا أحد يكيد لها في الحقيقة، بقدر ما تكيد لنفسها.

كان الإيمان بالاختلاف وشرعيته هو ما يؤكد ضرورة التواصل وإنشاء علاقة حوارية مع الآخر، فهو نفسه ما يحملنا على ممارسة النقد تجاهه وتفعيل الاختلاف ضد المطابقة. وشتان في علاقة الإنسان بثقافة ما بين علاقة البنية filiation وعلاقة التبنّي (6) affiliation والنقد كما ينتج إلى الآخر لهتك حجب قدامته، فإنه ينتج بالأكثر عمقا نحو الذات سواء أكان ذلك في مستوى قتل القديم بحثاً، أم في مستوى تثبيت وإعمال آليات النقد في مشاريع التحديث ذاتها.

قد نستحضر لذلك مشاريع وتيارات كثيرة : محمد عابد الجابري، محمد أركون، طه عبد الرحمن، يحيى محمد... الخ... وهي مشاريع تظل مطبوعة برؤى ومناهج

الهوامش والإحالات

- (1) غارودي (روجي) حوار الحضارات، ترجمة عادل اللوأ، بيروت منشورات هويدات 178 ص 22.
- (1) أنظر نقد عبد الله إبراهيم لمنسقات هقل وماركس وكوبت في كتاب "المركزية العربية، إشكالية التكون والتمركز حول أدب"، أفكار انتقادي لحري، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1997 ص 39
- (2) أنظر المرجع السابق ص 315 وما بعدها
- (3) فوكوياما (فرانيسيس)، نهاية التاريخ، ترجمة حسين الشبيح، دار العلوم العربية، بيروت، 1993، ص 278، 279.
- (4) أنظر عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 47.
- (5) استعمل إدوارد سعيد المصطلحين للتمييز بين الأصل والبلدية في علاقة الإنسان بالثقافة استبدالاً للثاني بالأول. إذ يتبع التنبّي بقدرة على جعل الثقافة قابلة للاستبدال، لا تبعاً لحتمية بيولوجية وراثية. هي ما جعلت الثقافة الأوروبية تنظر نظرة فوقية في علاقاتها بالثقافات الأخرى. بينما من السهل تقويض مفهوم الأصل بوجود أصل أقدم منه دائماً.
- (6) أنظر : خلدون الشمعة : مدخل إلى نقد المتأونة الثقافية. إدوارد سعيد وثانية الأنا والآخر، الفكر العربي المعاصر - 128- 129 شتاء ربيع 2004 - مركز الإنماء القومي ص 112.
- (7) عبد الله إبراهيم المرجع السابق ص 10

رواية «الشبيهة»

دراسة في الأدب النسوي (*)

أسماء أحمد معبكل

والاجتماعية، والتاريخية التي تتولد عنها فروق في الوعي بالعالم والذات والطاقة والقدرة؟! ويرى أصحاب النقد النسوي أن الأنثى لها خصوصية في وعيها النفسي والعاطفي، وهو وعي تصاعدي حيناً، وتنازلي حيناً آخر، ومن ثم فهي الأجدر بالتعبير عن ذلك أدبياً، ومساهمة بمد من أحر الخلاص من الوعي الزائف الذي يفرضه الذكر بسلطته المغلوطة في التفوق.

من هذا التقديم النظري الموجز حول النقد النسوي والأدب النسوي، تنتقل إلى الحديث التطبيقي عن عمل روائي أدبية سورية معاصرة تدعى (ماري رشو)، للكشف عن مدى جدوى الحديث عن أدب نسوي أو نقد نسوي، وهل تظهر حقاً الإشكاليات النظرية التي طرحت في هذا السياق؟ وبمعنى آخر هل توجد فروق حقيقية تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل من ناحية الشكل والمضمون؟ وهل توجد علامات فارقة تجعلنا قادرين على التمييز بين نص روائي كتبه أنثى، وآخر كتبه ذكر؟ إذا كنا نجهل مؤلف النص؟!

والحقيقة أننا لانستطلع الإجابة عن هذه التساؤلات بشكل كامل لأنها تحتاج إلى دراسات تطبيقية معمقة

بداية لابد من التساؤل عن ماهية الأدب النسوي، والتعريف به، فما هو الأدب النسوي؟ لعل الحديث عن الأدب النسوي يقتصر بالحديث عن النقد النسوي، هذا المصطلح الذي جاء للتعبير عن اتجاه النقد النسوي الذي ظهر نتيجة موقف ثقافي من المرأة وشأنه الأنوثة، والمذكورة، إذ إن نهيمش الأنوثة بوصفها طرفاً من ثنائية تصادية مع الذكورة، ومن ثم سيادة الثقافة الأبوية على خطاب الثقافة الأمومية، نتج عنها النظرة الذكورية لإبداع الأنثى بوصفه مكمل لإبداع الذكر، أو كما يقول محمد عبد المطلب: هو بمثابة حاشية على المتن الذكوري (1).

لقد طرحت تساؤلات عديدة حول ماهية النقد النسوي، ومفهوم هذا المصطلح، فهل المقصود به: النقد الذي تكتبه النساء؟ أم المقصود به: نقد الأدب الذي تكتبه المرأة؟ (2) ونحن هنا لسنا بصدد الإجابة عن هذه التساؤلات، وعرض المواقف والإشكاليات التي ظهرت مع هذا الاتجاه، ولكن لنا أن نتساءل عن ماهية الأدب النسوي بالطريقة نفسها، فهل هو الأدب الذي تكتبه النساء؟ أم المقصود به الأدب الذي يكتب من وجهة نظر المرأة التي ينبغي أن تكون مخالفة لوجهة نظر الرجل بحكم الفروق البيولوجية، والنفسية، والعاطفية،

(*) دراسة قدمت في الندوة الفصلية الأولى لقسم اللغة العربية، الرواية السورية محور قراة جديدة، دراسات وشهادات، 2005/3/7-8.

على نماذج مختلفة من النصوص، ونحن في السياق نفق عند نموذج فردي لا يمكن الوصول من خلاله إلى نتائج نهائية، وكل ما ستحدث عنه في هذا الإطار وستوصل إليه ما هو إلا ملاحظات ونتائج أولية.

وقبل الدخول إلى عالم الرواية، وتقديم دراستنا حولها، لابد من التعريف بكاتبة العمل ومؤلفاتها: ماري رشو، روائية وقاصة سورية معاصرة من مدينة اللاذقية، صدر لها مجموعة من الأعمال الروائية والقصصية، وهي بحسب الترتيب الزمني على الشكل التالي:

| | | |
|------|-------|-------------------------|
| 1989 | قصص | وجه وأغنية |
| 1991 | قصص | قوانين رهن القناعات |
| 1993 | رواية | هرولة فوق صقيع توليدو* |
| 1995 | رواية | عند التلال - بين الزهور |
| 1998 | رواية | الحب في ساعة غضب |
| 1998 | رواية | توليدو ثانية |
| 2000 | قصص | أجمل النساء |
| 2001 | رواية | أول حب آخر حب |
| 2002 | قصص | الحب أولا |
| 2002 | رواية | الدنلي |

وبالإضافة إلى هذه الأعمال - طبعا - الرواية التي بين أيدينا، وهي رواية «الشبيبة» الصادرة في طبعها الأولى عن دار الحوار، اللاذقية، سورية، لعام 2004.

فكرة موجزة عن الرواية :

تحكي الرواية سيرة أسرة مكونة من أب وأم وأربعة أولاد، ثلاث بنات وولد واحد فقط. وبينما تكون حياة الأسرة المستقرة في أحد الأماكن يأتي من يهمس في أذن الأب بكلام يقلب كيان الأسرة رأسا على عقب، ويحوّل حياتها من استقرار ونعيم إلى جحيم قاتل؛ إذ يثور الزوج في وجه زوجته ملوحا لها بالطلاق، وبعد اجتماعه مع إخوته تتكرر كلمة الطلاق أكثر من مرة ويبدو أن هذا القرار لا رجعة فيه، وفي الاجتماع الثاني تعرض

القضية أمام كاهن الطائفة الذي يرفض الطلاق لعدم كفاية الأدلة، وأمام رفض الكاهن طويت صفحة الطلاق، ليحل مكانها الهجر والانفصال التام بين الوالدين، وليصبح لكل منهما حياته الخاصة. في هذا الجو الأسري المتشكك يعيش الأولاد ويكبرون، وتوالى المأسى على حياة هذه الأسرة. وأولى هذه المأسى هروب البنت الكبرى (سمر) إلى الدير في ظروف غامضة، لتعيش حياة الرهبانية وهي ما تزال في السادسة عشرة من عمرها، بعد أن كانت مفتحة وجميلة، ويتبين فيما بعد أن السبب يرجع إلى محاولة سترها للفضيحة بعد أن وقعت في الخطيئة نتيجة خطأ ما، ولا يتم تفصيل هذه الحادثة ويتم الاكتفاء بالتملح إليها. ومع غياب سمر يتغص المجال أمام بطلة الرواية للظهور، ولا سيما بعد أن تظهر عليها علامات الأثوثة، فتبدأ بحضور السهرات والأمسيات التي كانت تقيمها والدتها في البيت، وفي هذه الأثناء تعرف على شباب من الذين يترددون على البيت، وتشر تجاهه بمشاعر قوية متدفقة؛ فقد أحبه من النظرة الأولى، وراحت تنتظر حضوره في كل مرة، لتعيش معه حالة حب حالة تصحو منها على صدمة قاسية، حيث أن خطبتها (سالم) خارج المنزل ليخفي بها في منزل صديق ويمتص أنوثتها بالقوة بعد أن ينهال عليها بالضرب يقيضه الحديدية. وبعد هذه الحادثة تدخل البطلة في دوامة من التفكير، وتحضر إلى ذاكرتها صورة أختها سمر التي تحولت إلى راهبة، لتكتشف أن ما حدث معها مع سالم قد حدث لسمر، وهو السبب الذي جعلها تهرب إلى الدير. وفي هذه الأثناء تنتظر البطلة قدوم سالم لخطبتها لتخفي عارها، وبالفعل يتقدم لخطبتها، ولكن الطلب يلقي المعارضة من الوالدين، في حين تصر البطلة على الزواج منه خوفا من الفضيحة، وبالفعل يتم الزواج وترتاح البطلة لهذا الأمر، لأنها لن تدخل الدير، أو تنحدر ثمن خطيئة ارتكبتها نتيجة جهلها. ولكن الأمور لا تنتهي عند هذا الحد؛ إذ تبدأ مأساة جديدة باكتشاف البطلة لفساد زوجها الذي لم يتزوجها ليحميها؛ بل ليتاجر بجسدها ويدفعها إلى ممارسة العهر من أجل تحقيق نفوذه ومكاسبه الخاصة. وبعد فترة من الزمن تقرر البطلة إنهاء هذه المأساة، فتهرب من البيت وتعود إلى بيت أهلها، وفي هذه الأثناء

الحاطنة في المجتمع الشرقي بشكل خاص ؛ فهي تقدم رؤية اجتماعية ثقافية تسعى إلى الكشف عن المسؤول عن انحراف المرأة، والأسباب المؤدية إليه، والحلول التي ينبغي تقديمها لمثل هذه الحالات، وبمعنى آخر تسعى إلى إثارة قضية المرأة الحاطنة وكيفية التعامل معها.

لقد ظهرت روايات كثيرة تصور المرأة المنحرفة أو المومس، وتعالج العديد من القضايا المتعلقة بها، ولكن رؤيا العالم التي كانت تقدم في هذا السياق، كانت تقدم من وجهة نظر الثقافة الذكورية المسيطرة على المجتمع، وغالبا ما تم النظر إلى هذه القضية من زاويتين هما :

1 - النظر إلى المرأة المومس على أنها مومس، فغاضلة أو نبيلة اضطرتها الظروف القاسية إلى هذا الفعل، وتصويرها على أنها شخصية تستحق العطف والشفقة، بل وجديرة بالاحترام أيضا.

2 - أما النظرة الثانية فكانت بالنظر إلى انحراف المرأة على أنه نوع من التحرر؛ فالمرأة المنحرفة هي امرأة حرة وغالبا ما تصب هذه الحرية في إرضاء رغبات هذا الرجل، وإشباع نزواته.

أما في رواية «الشبيهة» فإن رؤيا العالم لهذه القضية تقدم من وجهة نظر الثقافة الأهموية أو الأنثوية التي تشير بأصابع الاتهام إلى الثقافة الاجتماعية الذكورية التي تحكم المجتمع بما فيها من موروث ثقافي ديني وعادات وتقاليد وغيرها؛ تصب جميعها في جعل خطأ المرأة نهاية الحتمية، فما إن تخطئ المرأة حتى تصل إلى الهاوية على عكس الرجل الذي لا يشعر بخطئه، بل لا ينتبه إلى أنه أخطأ في بعض الأحيان، وبالتالي لا يتحمل مسؤولية خطئه، وتقع المسؤولية كلها على حواء التي أغرت آدم. وننتقل إلى داخل النص الروائي لنرى كيف تجلّت رؤيا العالم فيه.

يفتح السرد عبر شخصية البطلة أو «الراوي المشارك» التي تفتح الذاكرة على مرحلة ماضية مستحضرة فترة زمنية ماضية معتمدة في ذلك على تقنية «الفلاش باك» المخطف خلفا؛ إذ تبدأ سردها من النهاية تقول: «لم

يقتل زوجها في ظروف غامضة، وتبرأ من تهمة قتله بعد التحقيق، وتشعر بارتياح لهذا الأمر متخيلة أن مأساتها مع أسرتها ستنتهي عند هذا الحد؛ ولكن المأساة تتجدد باختلاف أختها الصغرى (صفاء)، والاعتداء عليها، وكذلك يسجن آخرها (غسان) بعد استجابته لوالدته التي أفضته بتغطية جريمة اغتصاب قام بها أحد المسؤولين، ومن ثم طرد العائلة إلى منطقة في لبنان حيث تحدث مأس جديدة ؛ إذ تتعرض العائلة لعملية نصب واحتيال تخسر من خلالها المال الذي تملكه، وبعد أن تستقر الأوضاع قليلا ؛ إذ يبدأ الأب بالعمل وكذلك الأبناء سمر وصفاء وغسان بعد أن يتجاوز كل منهم محنته تقريبا، وتشغل البطلة بتوأمها اللذين أنجبتهما، وتأتي أحداث سعيدة إذ يتقدم صديقان للعائلة خطبة سمر وصفاء، وفي أثناء الاستعداد لحفل الزفاف تصل رسالة إلى الوالدة تخبرها بأن والدها مريض، فيرحل الوالدان إلى الجدة المريض الذي يفاجأ بقدميهما وأنه لم يرسل شيئا، وفي صباح اليوم تحدث المأساة الأخيرة التي تنتهي بها أحداث الرواية، وهي موت الوالد ولفظ الوالدة لأنفاسها الأخيرة في المستشفى استنفاذا للغاز الذي تسرب من أنبوبة الغاز في يدها اليسرى وتنتهي الرواية عند هذا الحد نهاية مفتوحة دون أن نعرف من قام بهذا الفعل، ولكن كل المؤشرات تشير بأصابع الاتهام إلى الوالد الذي توعد زوجته بعدم السماح لها بإفساد حياة أبنائه مرة أخرى، فهل حكم الوالد على نفسه وزوجته بالموت انتحارا؟! الجواب يبقى معلقا ومتروكا لترفعات القارئ.

رؤيا العالم في «الشبيهة» :

إن رؤيا العالم التي تقدمها «الشبيهة» تهدف إلى تسليط بقعة ضوء على ما يحدث داخل إحدى الأسر العربية التي تهدم شيئا فشيئا، ويتعرض جميع أفرادها للمماناة والبؤس والشقاء نتيجة أخطاء متتالية لا تتم معالجتها بشكل صحيح، بل على العكس تماما يرد على الخطأ بخطأ مشابه يؤدي إلى زيادة تشكك الأسرة وتهدمها، ويتم التركيز عبر هذه الرؤيا على وضع المرأة

ومن هنا فإن العنوان هو أول خطوة إجرائية يقدم بها الإبداع نفسه للمتلقي، وهذا الأمر يحمل المبدع يولي عنوان نصه الأهمية الخاصة، فالعنوان لا يكون اعتباطياً، وهو محتمل بدلالات ربما تكون واضحة حيناً، خفية حيناً آخر، ولذلك فإن فهم العنوان يعد الخطوة الأولى للدخول إلى عالم النص، فهو بمثابة المفتاح للنص، والعنوان ليس مؤشراً بسيطاً، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، ويمثل أداة ضغط هائلة على المتلقي أو القارئ⁽³⁾. ومن هنا فإن عنوان الرواية التي بين أيدينا يحمل دلالة عميقة، فما المقصود بالشبيهة، ومن هي الشبيهة؟

إن من يقرأ الرواية سيكتشف أن الشبيهة هي «الأم» التي أشير إليها بإصبع الاتهام مما أدى إلى زعزعة كيان الأسرة. وتطلق بطلنة الرواية هذه الصفة في البداية على المرأة التي كانت تعمل عندها وتدعى «أم سلمى»، وهي من اللواتي يتفرن بممارستهن للدعارة، فهذه هي المرأة الشبيهة، ثم تطلق الصفة ذاتها على المرأة التي وجدتها في بيت أهلها والتي تسعد والدتها، فقد ذكرها وجهها بوجه المرأة الشبيهة، الشبيهة هي الأخرى شبيهة عندها وتلور حولها الشبيهة، فهل هي كأم سلمى المرأة الشبيهة. فيما بعد يتراءى للبطلنة/ الراوية وجه والدتها كوجه المرأة الشبيهة التي كانت تعمل عندها، ومن هنا يتولد السؤال الذي تعجز البطلنة عن الإجابة عنه وهو: هل والدتها كالمرأة الشبيهة التي تشبه أم سلمى المرأة الشبيهة؟

إن الوعي الأنثوي والثقافة الأنثوية عند الكتابة يجعلانها ترفض مع بطلتها إدانة «الوالدة» بوصفها عامرة، ويجعلان الأمر كله يدور في نطاق الشبهة والتشابه الذي يمكن أن تنتج عنه أحكام قطعية تحدد مصير أسرة بكاملها. وهكذا فإن رؤيا العالم التي تقدمها الكاتبة في هذه الرواية، وعبر بطلتها/ الراوي المشارك تريد أن تقول، ومن خلال الدلالة الرمزية المكتنفة للعنوان: إن حياة أسرة بكاملها من الممكن أن تنهد نتيجة تشابه أو شبهة توصف بها المرأة في مجتمع تتحكم فيه الثقافة الذكورية التي تحرم المرأة من الدفاع عن نفسها، بل ولا تعطها الحق في الدفاع أو الفرصة للدفاع

تفارقني تلك الصورة. يخرج جدي مبكراً كعادته. يتسلل أبي من فراشه. ينتجه نحو المطبخ. يفتح قارورة الغاز. يعود. للاستلقاء بغض عينه مستظراً الموت. يموت أبي ذلك الصباح، وفي صباح اليوم الثاني تلتحق به أمي، (الشبيهة، ص7). بهذا المقطع تبدأ عملية السرد لتتخذ البطلنة منه وسيلة للعودة إلى الماضي لتسرد لنا سيرتها الذاتية التي تخرج مع سيرة عائلتها المكتوبة، ولكن هذه العودة إلى الماضي ليست مقصودة لذاتها، أو حبا في تذكر الماضي، بل الرغبة في تحليل ما حدث من أجل الحلم بحياة مختلفة لا يتكرر فيها ما حدث من أحل الحلم بحياة مختلفة لا يتكرر فيها ما حدث، تقول الراوية: «لماذا نقتحم الأسئلة ذاكرتي؟ فلا أحاول الهروب، بل أبحث عنها وأستمرسل بها، لاجبا بالذكري أو رغبة في العودة إلى الماضي. لعل الحلم في نسج حياة مختلفة هو الذي يدفعني للتذكر، لتعيش حياة جديدة، إنه الحلم الجميل في بتر سنوات من تلك الحياة، التي اقتحمت عالمنا ونهشت أجسادنا، أنا وإخوتي مذ كنا صغارا»، (الشبيهة، ص 11-12).

وتؤكد الكاتبة على لسان بطلتها بأن/ سؤرية لنا حقيقة عاشوها «لم تكن وهما أو تأليفاً، وكانت نبضا وواقعا، قد يصدق ذلك أو لا يصدق ذلك، لكنه محفور في الذاكرة ويعيد عن النسيان»، (الشبيهة، ص14، وانظر: ص13). ويبدو أن هذا التأكيد من الكاتبة يدعونا إلى التعامل مع هذه الرواية والأحداث التي فيها بجديّة، فهي تطرح قضية مهمة موجودة في الواقع الذي نعيشه شتتا أم أينا، وهي موجودة حتى وإن لم نرها بهذه الصورة وبهذا الوضوح. ونوة هنا أن نقف عند بعض النقاط التي ظهرت من خلالها الثقافة الأنثوية من خلال الكتابة، ومعالجة الموضوع الذي تقدمه الرواية، ونبذوها بدلالة العنوان.

دلالة العنوان :

لعل أول شيء تقع عليه عين القارئ هو العنوان،

لتقف عند الأعمدة الثقافية التي لعبت دورا في تكوين سيرتها رسمية أهلها، ونبدأ بسيرة الأم.

سيرة الأم :

إن الموروث الثقافي الذي تسيطر عليه الثقافة الذكورية يسهم في تدمير شخصية الأم التي يشار إليها بأصبع الاتهام دون التأكد من حقيقة الأمر، فما إن يهمس أحد الرجال في أذن الزوج بخبر ما، حتى يثور غضبه ويلوح لها بالطلاق، تقول الراوية: «نادى أحد رجال الحي على أبي، وأسرّ له شيئا، ليعود متهدل الرأس والكنتفين، ويرغمي على أول مقعد... فجأة سحب أمي من يدها، أدخلها الغرفة، وأغلق الباب... ما الذي فعلته أمي ليعاتنها أبي؟ ما الذي حصل ليضربها بما أوتي من عزم؟... فوجئنا في بيت جدتي بإخوة أبي... وردت كلمة الطلاق على لسان أبي أكثر من مرة...» (الشبيبة، ص 15-17). وعنما يأتي «الاجتماع الثاني بعد زيارة كاهن الطائفة، الذي رفض الطلاق، ولم يرغ لأقوال أبي، فالإستناد إلى ما يقال مرفوض في الدين، وقد تكلمت امرأة ذات مغرضة...» (الشبيبة، ص 18)، ولكن الموروث الثقافي الديني الذي وقف إلى جانب الأم لم ينجح في تبرئتها أمام عيني الزوج الذي تحكمه الثقافة الاجتماعية الذكورية، فقلجاً إلى معاقبة المرأة عن طريق هجره لها هجرا تاما بعد رفض الكاهن للطلاق، فهي في نظره ساقطة حتى وإن ثبت العكس، وحتى في نظر غيره عما يحرمها من فرصة التراجع أو تصحيح الخطأ إن كان هناك خطأ ما، ويحصرها في زاوية ضيقة وطريق مسدودة، ومع ذلك نجد الكاتبة تحاول أن تعطي لشخصيتها هذه الفرصة، فتجعلها تبدو هادئة متألقة وثاقفة من نفسها تزاد جمالا، فهي لم تهتز لما حدث بل حاولت أن تخلق لنفسها جوا جديدا، وحاولت تكوين صداقات مختلفة وراحت تهتم بأمورها الشخصية، (انظر: الشبيبة، ص 18-19، 22). ولعل شخصية الأم لم تنجح في تغيير مسار حياتها، لأن النهاية التي وصلت إليها وما تعرض له أبناؤها يشير إلى ذلك، ولكن كان لها شرف المحاولة.

عن نفسها، أو تصحيح الخطأ إذا ما تم ارتكابه، في حين أن نفس الخطأ الذي ترتكبه المرأة لا ينظر إليه على أنه خطأ إذا ما قام به الرجل، ولا يترتب عليه أية نتائج. وأمام هذه الثقافة التي تحاصر المرأة فتخلق أمامها كل السبل لتصحيح الخطيئة التي وقعت فيها نتيجة خطأ ما، ربما يعود للجهل، أو القهر، أو صغر السن وقلة الخبرة... وغيرها، إلخ، نجد نفسها تنغمس في طريق لم تختاره بمحض إرادتها، ولكنه فرض عليها فهي في نظر الآخرين ساقطة مهما حاولت أن تثبت العكس. ولذلك نجد الكاتبة في رواية «الشبيبة» تحاول أن تعطي لشخصيتها فرصا أخرى، لتصحيح الخطأ لتصل من خلال ذلك إلى أنه من الممكن تجاوز الخطأ والبدء من جديد، فالحياة جديرة بأن تعاش، وفيها متسع لتصحيح الأوضاع مهما كانت سيئة، في نظرة تفاؤلية إلى المستقبل وإمكانية تغيير النظرة السائدة، ورفض الثقافة الذكورية المسيطرة. وسيوضح هذا الكلام بشكل جلي من خلال وقفنا عند شخصية الراوي في هذه الرواية.

شخصية الراوي :

يبدو واضحا لمن يقرأ رواية «الشبيبة» انه منذ البداية أمام رواية أنثوية؛ كاتبها أنثى، ومعظم شخصياتها من النساء، ويطلنها أنثى، وشخصية الراوي فيها هي شخصية أنثوية وهي شخصية البطلة ذاتها، فهي تقوم بدور الراوي المشارك الذي يتولى مهمة السرد، وهي تحمل أيضا رؤيا العالم التي تقدم من وجهة نظر أنثوية، كما أن القضية التي تعالجها هي قضية أنثوية أيضا. والحقيقة أن سيطرة الراوي المشارك على الرواية من أولها إلى آخرها قد شد الرواية إلى منطقة السيرة الذاتية، ولا يعني في هذا السياق كون الرواية سيرة ذاتية لكاتبتها الحقيقية أو أنها سيرة البطلة الراوية أو غيرها، المهم أن البطلة تكشف عبر سيرتها الذاتية عن سيرة أفراد أسرتها، ويبدو واضحا سيطرة ضمير المتكلم على الرواية من أولها إلى آخرها، (للقوف عند شواهد على ذلك من الممكن اختيار أية صفحة من الرواية اختيارا عشوائيا وسيبدو هذا الأمر واضحا فيها). ونعود إلى شخصية الراوي/ البطلة

سيرة سمر وصفاء :

تأتي سيرة سمر أولاً لتؤكد ما ذهبنا إليه، فسر البنت الكبرى تذهب إلى الدير في ظروف غامضة وهي في سن صغيرة، وتشير الدلائل فيما بعد إلى أن سبب ذهابها إلى الدير هو وقوعها في الخطيئة وخوفها من القضيحة، ولعل ذهابها إلى الدير في هذه المرحلة العمرية المبكرة يحمل دلالة رمزية على الموت المعنوي لها. ولكن الكاتبة تجعل شخصية الأم تتدخل لإعطاء فرصة جديدة لايستها لتحاول أن تبدأ من جديد، فنجدها تصر على إخراجها من الدير حاملة لأفكار جديدة تخفف عنها وطأة ما حدث، ولا سيما أنه خطأ أدى إلى الخطيئة. وتتعلق من جديد وتبحث عن عمل وتحصل عليه، ثم يتقدم خطبتها شاب يحمل فكراً مختلفاً، فهو مع أخيه الذي يتقدم لخطبة أختها صفاء، لا يهتمان لما حدث في الماضي ويهتمان بالماضي والحاضر والمستقبل. ولا تختلف سيرة صفاء كثيراً عن سمر، فهي تتعرض لعملية اختطاف يتم خلالها الاعتداء عليها، ولكنها بعد أن تعود وتسيطر عليها حالة الذعر، تنهض من جديد متابع دهاستها ثم تحصل على عمل مع أختها سمر، ولعل يوم فراحتها مع أختها في اليوم نفسه، (أنظر الشبهة، ص 53-54؛ 164، 165، 179، 198، 203)

سيرة البطل / الراوي المشارك :

تبدو شخصية البطلة التي تتولى مهمة السرد أكثر شخصيات الرواية تعقيداً، فسيرتها مختلفة بعض الشيء، فهي شخصية أنثوية تتعرض للكثير من المضايقات، ولكنها في كل مرة ترفض السقوط والاستسلام مؤكدة حقها في الحياة. وتبدأ سيرتها منذ اللحظة التي تفتحت فيها أنوثتها فوقعت في حب شاب يدعى (سالم) كان يتردد علي بيتها في أثناء السهرات والأمسيات التي تقيمها الأم في المنزل. ومع حبها لسالم كانت تحلم بالخروج من جو البيت، وما يسيطر عليه من تفكك نتيجة حالة الهجر القائمة بين والديها. وأول صدمة تعرض لها البطلة

هي صدمتها بمن تحب بعد أن يغرب بها ويصطحبها إلى منزل ضخم ليغتصب أنوثها. ومع ذلك فإنها لا تستسلم له في البداية، فيلجأ إلى ضربها بعنف لتتحول إلى كتلة جامدة بين يديه، وبعد عودتها إلى البيت تصاب بحالة من الذعر خوفاً من القضيحة، فالثقافة الاجتماعية السائدة تدن المرأة في هذه الحالات، بينما يبقى الرجل رجلاً لا يعيه شيء، فهي ثقافة ذكورية تحكم المجتمع، وخطورة الأمر تكمن في أن هذه الثقافة قد تغفلت بشكل عميق في المجتمع جعل كل أفراد المجتمع ينطقون بها، بمن فيهم المرأة تحديداً، فهي أول من يدين المرأة ويتحدث عنها في مثل هذه الحالات؛ في حين أنها تسرع للرجل أعماله وأفعاله وأخطائه فهو رجل! هذا الأمر يجعل البطلة تحلم باليوم الذي يأتي فيه من اغتصابها لطلبها للزواج، وبالفعل يحدث ذلك، والحقيقة أن خوف البطلة من نظرة المجتمع إليها لا يجعلها تفكر في أبعاد هذا الأمر، وسبب إصرار سالم على الزواج بها، فكل ما يسيطر على تفكيرها أنها لن تستحر أو تدخل الدير، فهي تريد أن تعيش، أن تصلح ما حدث وتبدأ من جديد. ولا تنبه البطلة لسبب رفض والدتها لسالم على الرغم من أنها تعرف ما حدث لايستها معه.

وبعد زواج البطلة من سالم ومضي فترة على زواجهما تظهر المفاجآت والمصائب الجديدة؛ إذ يبدأ سالم بالضغط على زوجته مستخدماً كل الوسائل المادية والمعنوية، بدءاً باللين وانتهاء بالعنف، من أجل أن يتاجر بجسدها لتحقيق مآربه، ومع أنها ترفض هذا الأمر في البداية وتستنكره، إلا أنه يجبرها عليه فيما بعد، وبعد أن تستسلم له فترة من الزمن تقرر في لحظة تحمل إنهاء هذه المأساة، وهذا الاغتصاب المتكرر وتقرر الهرب مهما كلف الأمر، فهي ترفض السير في هذه الطريق وتبحث عن فرصة في الحياة للبدء من جديد، ولتحيا حياة نظيفة، فهي لا ترغب في الاستسلام لهذا المصير الذي يفرض عليها. وبعد هربها إلى بيت أهلها يقتل زوجها في ظروف غامضة، وتبرأ من تهمة قتله، وعندما تشعر بأن الحياة قد منحتها فرصة جديدة، ولكنها تفاجأ بالحمل الذي يسبب لها مشكلاً نفسياً في

فيعد أن تنبئه العائلة إلى أن خاطبي سمر وصفاء من دين آخر، يأتي القرار على الشكل التالي : «لم تقص الساعات حتى جاء قرار الموافقة، وكأنتا تنحرن من كل ذنوبنا دفعة واحدة، ذنوب الماضي وقيد المجتمع معاً، كأنتا نولد أحراراً من جديد»، (الشبيبة، ص 204).

ولمّا : لم تؤثر الثقافة الأثوية في مضمون الرواية، وفي طريقة معالجتها لقضايا المرأة ومشاكلها فحسب؛ بل تعدى هذا الأمر إلى شكل الرواية وبنائها. ولعلّ هذا الأمر قد ظهر من خلال حديثنا عن بناء الشخصيات، ويبدو واضحاً أكثر في الوصف في الرواية فعلى الرغم من أن شخصيات الرواية الأثوية جميعها قد تعرضت للخطف، والاعتصاب، وممارسة العذارة؛ إلا أن الوصف في هذه الحالات كان يأتي من وجهة نظر الأثى، ولذلك لم نجد في الرواية كلها تركيزاً على جسد المرأة الإغوائي، أو تصويراً للمشاهد الساخنة التي فيها إثارة وتشويق؛ والتي كانت تظهر في معظم الروايات المذكورة التي تناول مثل هذه القضايا؛ بل ويمكننا القول بأنها كانت تظهر حتى في الروايات التي تهتم بقضايا أخرى وكأنها جزء أساسي من تكوين الرواية.

كما سبق يمكننا القول بأنه من الممكن أن يوجد أدب نسوي يختلف عن الأدب الذكوري، ويقدم معالجة مختلفة للموضوعات التي تخص المرأة من وجهة نظر أنثوية شرط أن تكون الكاتبة الأثى تعي جيداً هذا الأمر، وأن تحمل ثقافة أنثوية، وألا تكون عن يتحدثن عن المرأة بثقافة ذكورية تسيطر عليهن دون أن يشعن بذلك.

خامساً : تعاني الرواية ضعفاً من الناحية التكنيكية فالرواية ضعيفة فنياً. فلعنتها معجوجة، وملاى بالأخطاء، وتغيب عنها الشغافية التي تميزها عن الكلام العادي، فصفا الأدبية غائبة عنها، وربما يتوجب على الكاتبة أن تعيد النظر في تكوينها اللغوي، وأن تترتب قليلاً قبل نشر ما تكتبه لإعادة النظر فيه؛ لأن السرعة قد تؤدي إلى مثل هذه المزالق والسقطات... وهذه الملاحظة ليست انتقاصاً من الكاتبة بقدر ما هي دعوة إلى تقديم الأفضل، والارتقاء بالكتابة النسوية إلى الأفضل على صعيد الشكل والمضمون.

البداية لأنها ليست متأكدة من والد الجنين الذي تحمله في أحشائها، ولكنها تقرر بأن تقوم بدور الأم، ليس مهمّاً من يكون والد الجنين، وعندما تضع مولودها، تتأجاً بأنه توأمان؛ صبي وبن، وعندما تقرر أن تعمل على تربية توأميها اللذين وهبتهما لها الحياة، تعيش لهما، ومن أجلهما، ولن تتزوج مرة أخرى، ولن تراجع عن قرارها، (انظر: الشبيبة، ص 192-193).

إن من يعم النظر في الشخصيات الأثوية التي تقدمها الكاتبة؛ سيلحظ بوضوح تركيزها على أن ما حدث معهن كان خطأ وليس خطيئة، لأن الخطيئة هي التي تتكرر، هذا أولاً.

ثانياً: محاولة إعطاء الفرص مرة بعد الأخرى لكل واحدة منهن، لتبدأ من جديد، ورفض الثقافة الاجتماعية الذكورية التي تحكم على المرأة بالنهاية إذا ما حدث الخطأ الذي يؤدي إلى الخطيئة، ويبدو هذا واضحاً من خلال الشاهد التالي الذي تنسبه الرواية، ومن خلفها الكاتبة لكل من أحمد ويوسف اللذين سيتزوجان من سمر وصفاء، تقول: «أما أحمد ويوسف فقد طعننا بكل كلمة قيلت، على اعتبار أن كلا منهما بريئة زوجه لإعلاقه له بماضيه، وأن الزوجة تحاسب كما يحاسب الزوج، ولكن بعد الارتباط الكبير بينهما، فكما الحرب خربة أشياءهم الجميلة، كذلك قسوة الأيام، فقد تحدث في الحياة أمور ليس للإنسان علاقة بها، وليس للإرادة دور في مسيرتها»، (الشبيبة، ص 203). وواضح من الشاهد أن الكاتبة تريد أن تقول بأن المرأة كالرجل فهو يحاسب كما هي تحاسب، وإذا كان الرجل لا يسأل عن ماضيه، فلماذا تسأل المرأة عن ماضيه؟ ثم إن نسبة الشاهد إلى شخصيتين ذكورتين يأتي بوصفه نوعاً من التنازل المستقبلي بتغير نظرة الرجل إلى المرأة، وتراجع للثقافة/ السلطة الذكورية لتضع المجال للثقافة/ السلطة الأنثوية بالظهور ولو قليلاً.

ثالثاً : لا يخفى على القارئ المتمعن لـ «الشبيبة» أن فيها دعوة خفية للتحزّر من القيود الموجودة في المجتمع سواء أكانت دينية أم اجتماعية أو ثقافية، ولا سيما إذا كانت تتعارض مع إعطاء الفرصة للمرأة في حياة أفضل.

الرجل إلى الأبد ! وكل ما نستهدفه هو إقصاء الثنائيات الحادة التي تفصل بين الرجل والمرأة لتحل مكانها النظرة التكاملية التي تنظر إلى المرأة على أن لها كيانا مستقلاً له خصوصيته بعيدا عن النظرة التفاضلية بين الرجل والمرأة لأن كلا منهما يكمل الآخر وليس لأحدهما فضل على الثاني، ومن هنا فقد آن لعصر الحريم أن ينتهي، لتنتهي معه ثنائيات (أدنى-أعلى)، و(ذكورة-أنوثة)، و(أقوى-أضعف)، ... وغيرها من الثنائيات الكثيرة.

أخيرا نرجو أن لا يفهم من هذه الدراسة أنها تستهدف تسوية أخطاء المرأة، أو تسعى إلى توسيع الهوة بين الرجل والمرأة، فنحن لسنا من أنصار دعاء الحركة النسوية اللواتي نشرن كتباً تعتمد على الإثارة، كالحديث عن مزايا مقاطعة الرجال والانتغماس في الميول الجنسية المثلية، والنظر إلى من يخالفهن من المتلقين على أنهم متخلفون ومعاودن للمرأة. كما أننا لا نتفق مع اللواتي يطالبن الرجل بالصمت مساحة زمنية مساوية لزمان صمت المرأة، لتحل المرأة هذه المساحة بكاملها، لأن هذا يعني أن يصمت

المراجع والمصادر

- وشو، ماري : الشبيهة برواية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2004.
- عبد المطلب، محمد : بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2001.
- النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- عتاني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، لوجمان، القاهرة، ط1، 1990.

الهوامش والإحالات

- (1) - أنظر عبد المطلب، محمد، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 80-81.
- (2) - أنظر: عتاني، محمد المصطلحات الأدبية الحديثة، لوجمان، القاهرة، ط1، 1990، ص 181.
- (*) - توليدو المقصود بها طليطلة المدينة الإنسانية.
- (3) - أنظر عبد المطلب، محمد: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2001، ص 22.

المخيال العربي

في الأحاديث المنسوبة إلى الرسول

كتاب للمنصف الجزار

قراءة جمال الدين دراويل

وقد أتجه د. منصف الجزار إلى اعتماد مقاربة تحليلية للانساق الثقافية التي ارتبط بها المخيال العربي الإسلامي من جهة تصوّره لمقام النبوة ومن جهة تفاعلها مع الحديث النبوي. وعمل على الكشف عن الملامح التي نشطت هذا المخيال، موظفا مكتسبات «الأنثروبولوجيا الثقافية» ومعلنا عن أنّ عمله يندرج ضمن سلسلة جهود علمية سابقة دأب عليها جامعيون تونسيون في نطاق «مسألة التراث والإفصاح عن دور المخيال في تشكّل هذا التراث» (ص 11).

وأثر المؤلف تعقّب القضايا المتصلة بالمخيال في أحاديث الرسول ضمن خيط تاريخي انطلق من «زمن البدايات وانتهى بسلسلة غزوات الرسول ونشأة أمة الاستجابة» (ص 13).

- قسم الكتاب إلى مدخلين وأربعة أبواب :

عرض المؤلف في المدخل الأول المتن الذي يمثل

خصّص المؤلف وهو أستاذ الحضارة في الجامعة التونسية هذا الكتاب (وهو في الأصل أطروحة دكتوراه دولة) لدراسة ما حَفَّ بظهور الدّعوة الإسلامية وبإيلاء الرسول وبعبته من نشاط المخيال، والفلي راكم «ترسيخ» الضمير الديني الناشئ وإضفاء القداسة على الفضاء المحيط بحضور المؤمن في الدّار الأولى» (ص 8 و9)، وهو ما كان وراء ظهور منظومة من التصرّوات المتلاحقة والمنتكاملة، امتزج فيها المخيال الاجتماعي بالقصص الدّيني، إذ «المخيال ملكة من ملكات تكوين الواقع أو هو ملكة تكوين الصور التي تنشئ فهم الواقع من ناحية، وتتجاوز هذا الواقع من ناحية ثانية» (انظر Gaston Bachelard : l'eau et les rêves, P 23 نقلا عن الواقع والمخيال في السياسة والعلم والفنّ - المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس 2005، ص 34).

المخيال العربي في الأحاديث المنسوبة إلى الرسول، دار محمد علي (تونس) ومؤسسة الانتشار العربي (بيروت) في 636 صفحة، سنة 2007

الرسول محمد، وما رافق هذا الحدث من حيوية في مجال المخيال (الفردى والجماعي) الذي دأب على توليد الصور العجائبية (الخوارق) الحسية وغير الحسية التي شملت عوالم الإنس والجنان والحيران والجماد، وارتبطت بالمحيطين القريب (مكة والمدينة والجزيرة العربية) والبعيد (العالم الأرضي والكون بأسره).

ويبين المؤلف اقتران ظهور الخوارق بتطور حياة النبي منذ ولادته وفترة رضاعه إلى بعثته وبداية نزول الوحي عليه.

فكان الأحداث الجسام التي استوجبتها الرسالة الجديدة بالنسبة إلى النبي ومن معه من المؤمنين كانت قادحة للمخيال على أن يفعل فعله على امتداد عقود من حياة الرسول، لمعاودة الرسالة الإلهية والإشادة بالقدرة النبوية المستأنفة في بلاد العرب» (ص 293).

وفي خاتمة الباب الثاني، انتهى المؤلف إلى التساؤل عن مصداقية هذه المرويات التي نشأت في سياق نظام معرفي، استجابت فيه الأخبار لحاجات عقلانية وفكرية لخدمة معلومة ونابعة من ظروف المكان والزمان وأصبح ممتمعا في عصر «حادثة السؤال» وفي زمن تطوّرت فيه نظم المعرفة أن تقبل بأخبار القدامى أو نوضى بإجاباتهم، في حاضر تشكل نظام المعرفة فيه على تقويض جانب كبير من أسس الثقافة التقليدية ودعائنها.

وفي الباب الثالث، اتبنى المؤلف إلى تعقب الروايات والأخبار الحاملة للأحداث المفارقة والخرافة، المتصلة بحياة النبي في المرحلة المكية فيما بين بدء نزول الوحي وقرار الهجرة إلى المدينة، غاية رصد حركة المخيال في صياغته للروايات، وتبيين المدلولات المصاحبة لبروز التصورات المبثورة في ثنايا هذه المرويات التي بدأت تنشط - كما بين المؤلف - مع بدء نزول الوحي ثم تصاعدت حركتها مع حادثة انشقاق القمر، لتبلغ ذروتها مع حادثة الإسراء والمعراج.

ووقف المؤلف على «وجود خيط دقيق وأصل بين

مادة بحثه الأساسية، مبيّنا أنه يتمثل في كتب الحديث والسيرة والمغازي والمناقب والتفسير والتاريخ، ولافتنا النظر إلى أثر التاريخ السلمي الذي يعول على النقل والإنسداد في صياغة الثقافة العربية الإسلامية في شتى مكوثاتها.

وخصّص المدخل الثاني لبیان ما ارتبط بحياة النبي قبل البعثة وبعدها من خوارق أرجع ظهورها في الأعم الأغلب إلى ما اتسمت به الثقافة التقليدية السماعية من غلو ومغالطات ومبالغات متصلة بغايات مذهبية وسياسية ونفسية، ووجهت المرويات والأخبار إلى مجال العجائبي (Fantastique). فكان من الطبعي أن يدخل الخيال على الخط، منذ ظهور الرسالة الجديدة، لمساندة الدين، وترسيخ الملة والمذهب، وصّد أهل الكفر ومواجهة أصحاب البدع والأهواء.

وتعلّق الباب الأول من الكتاب برصد الخوارق الحادثة بولادة النبي بدءا بنسبه و وصولا إلى ولادته، وتحليل المرويات والأشعار المتعلقة بهذا الشأن في مصادرها المتنوعة.

وأمكن للمؤلف أن يتابع هذه الأخبار والأشعار في مظانها المختلفة سنية وشيعية، من خلال كتب التفسير والسيرة والتاريخ والطبقات والمناقب، باحثا عن الخيط الناظم بين مختلف هذه المرويات ومحلّلا مرتكزاتها وخلفياتها الدينية والسياسية والنفسية، ضمن رؤية مقارنة بين المنشور والمنظوم منها، تستهدف البحث على ما تطوي عليه من دلالات قريبة، وما تنوّه إليه من غايات بعيدة، منها في خاتمة الباب الأول إلى أنّ المخيال «لم يكن عنصرا دخيلا على الدين... بل كان عنصرا موطنا فيه، وسندا في استمالة الجمهور إلى الرؤية المذهبية... وأنّ المخيال أكّد قدرته على التوغل في كلّ الاتجاهات» (ص 148).

وفي الباب الثاني تناول المؤلف بالبحث الخوارق التي ارتبطت بفترة ما قبل بعثة النبي التي أحيطت بسيل من المبشرات والأمارات والقرائن على صحّة بعثة

تأويل الآيات القرآنية من جانب، بأخبار قصص الأنبياء من جانب آخر صمى مكونات البيئة الطبيعية والثقافة المحيطة بنشأة الدين الجديد، فتداخلت مادة الروايات وتشابكت وتلوت الأخبار وتوسعت، لتدمج ما ثبت في النصير الإسلامي من أنّ النبيّ محمداً متميّز في مدار المعجزات عن سابقه من الأنبياء والمرسلين.

وفي خاتمة الكتاب بين المؤلف أنّ المجاهلي في الروايات المتعلقة بحياة النبيّ وسيرته كان حاضراً بقوة طيلة فترة نزول القرآن، وأنّ هذه الروايات العجائية استطاعت أن تخترق الثقافة العامة، علاوة على الثقافة الشعبية. ومن ثمّ أمكن للخيال أن يتسلل إلى مختلف أرجاء هذه الثقافة وأن يتدخل في دائرة الأفعال والأقوال والأحوال (ص 592) مما أتاح ظهور «منظومات عجائية» تستجيب لألق انتظار المجموعات الدينية والسياسية وتعبّر عن مشاكلها وهواجسها ومصالحها، وكذا سرت روايات الخوارق في مختلف الأزمنة، وهلى امتداد الأمكنة في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية وأصبحت ركناً في هذه الثقافة ركناً.

وإذاً مثل الخيال منذ نشأة الفكر الغربي الحديث وإلى الحقبة الراهنة سندا للعقل، وأتاح للإنسان في العصر الحديث أن يضطلع بأدوار جديدة وأن يقتحم عوالم ومجالات غير معروفة في السابق، فالخيال في الثقافة العربية الإسلامية كان في غالب الأحيان عاملاً من عوامل النكسة الصريحة، إذ جعل المسلم يؤثر الأسباب الموهومة على الأسباب الحقيقية ويركن إلى المعرفة الغيبية، ويذهل عن المعرفة العقلية ويهرب من الحاضر ويلوذ بالماضي.

وهذا ما دعا المؤلف في آخر الكتاب إلى التساؤل: «هل نبقى خارج منظومة العالم الجديد، وهو لا يتردّد في اكتساح بيوتنا باستخدام الأقمار الصناعية وتوظيف التكنولوجيا الفائقة، أم سنعمّق دراستنا لذاتنا ونعمل على البقاء في دائرة ضوء الحضارة، ونعتدّل نحتاج بالضرورة إلى أن نفتح مسالك جديدة لكيانا؟» (ص 599).

هذه الأحداث» (ص 456) متملّ في مخاطبة الأرضي للسمائي، وأبرز أنّ الحوار بين الأرضي والسمائي مثل في هذه المرحلة، كما في الحقب التاريخية المتعاقبة التي مرّت بها الأديان السماوية كافة «لازمة الميثولوجيا العالمية» (ص 456)، وأنّ المرويات التي تعلقت بالخوارق المنسوبة إلى النبيّ في المرحلة المبكرة توسّلت بهذه «اللازمة» قصد الظفر بإيجابيات يتجاوز نفعها المجال الديني ليشمل البحث عن التوازن بين الإنسان ومحيطه البيولوجي والنفسي والاجتماعي.

وتساءل المؤلف عن دلالات الطابع العمودي في العلاقة بين الأرضي والسمائي في إطار المرويات التي عالجه، وأكد أنّ «التسلسل» أو «المدرج» المعتمد في صياغة الروايات، ونسق نموه، يتطوّر على خصوصية دلالية أفاض اللثام عن جوانب منها ولاحظ أنها تدعو إلى مزيد المسألة والنش.

فهذا الطابع العمودي، وهذا النسق التصاعدي المعتمد في إسناد الخبر مكان الخيال من استكمال حلقة، فقد أتاحت هذه الأحداث الفرصة لمصادفة التماس وتتملّ الإجابة في ذات الوقت، ضمن سياق حركي نحدت فيه الزمور بحسب الشس الثقافية المتطورة بتطوّر الواقع المعرفي والتجربة الحضارية، بما يدعو إلى القول إنّ نتاج الخيال لا يمثّل تصوّرات ثابتة أو صالحة لكلّ زمان ومكان، فكلّ بيئة ثقافية نظام رموزها ومنظومتها الفكرية ومركزاتها العقائدية التي تحدّد في نطاقها العلاقة التكاملية بين العقل والخيال، أو بين الواقع وما فوق الواقع. فالخيال في جوهره يختزن رغبة المسلم - شأنه شأن أي مؤمن - بتبيين منزلته في الكون ومصيره بعد الموت ومعرفة حقيقة رسالته في معناها وجدواها.

وفي الباب الرابع والأخير تتبّع المؤلف الخوارق التي حفّت بفترة الهجرة النبوية وما رافق نشر الدعوة من أحداث تراوحت في العلاقة بالآخر بين المجادلة والمقاتلة، وحثّ الخيال على أن يتدخل ليدعم الثوابت العقائدية والمعرفة التي استندت إليها المادة الخيرية، وما تضمّنته من نزوع عجائبي امتزج فيه

ملاحظات :

لا شك أن أطروحة د. منصف الجزار عالجت بعمق وأثران إحدى أبرز معضلات الثقافة العربية الإسلامية وقدمت قدراً من الإجابة عن التساؤل الخطير الذي أنهى به مؤلفه، كما أنّ عمل د. الجزار سيفتح لا محالة الباب لإعادة النظر في الثقافة التقليدية وفي ما قامت عليه من مرتكزات، ذلك أنّ التعامل مع الموروث الثقافي التقليدي بجميع مكوناته، على سبيل التسليم والوثوق، بات مفسدة ثابتة، ومنهجاً لأمراء في آله يؤخر ولا أن يقدم، وهو ما حرص المؤلف على الكشف عنه.

وإذا كانت الأخلاق العلمية توجب احترام الأوائل والاعتراف بفضلهم وسبقهم، فالمنهجية العلمية تقتضي التعامل مع آثارهم بموضوعية لا تخلط بين صلاحهم وسداد آرائهم، ولا تسبغ على أعمالهم طابع القدسية، ولا تقبل وهم أنّ الأوائل ما تركوا للأواخر شيئاً.

والجدير بالملاحظة أنّ المدرسة التونسية في الفكر العربي الإسلامي المعاصر قد أثارت هذا الموضوع منذ وقت مبكر مع أحد أعلام التزوير بها وهو الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور (ت 1973) إذ قرّر أنّ «التحرّي أولى بالمسلمين فقد طفحت عليهم الروايات، فكانت منها دواوٍ وطائفات» (تحقيقات وأنظار في القرآن والسنة، الشركة التونسية للتوزيع 1985، ص 81) وصّدع بجراة علمية «أنّ الحديث الصحيح يغلب الظن

بصدق نسبته إلى رسول الله نظراً لحسن الظنّ برواته وفيه احتمال مرجوح جداً بأن يكون مكذوباً عن رسول الله صلى الله عليه وسلم» (المصدر نفسه ص 87) وبين «أنّ من أكبر ما أضّر بالمسلمين روايات ضعيفة تكاثرت بسبب تهاون أهل الحديث» (المصدر نفسه ص 92) معبّراً من خلال ذلك عن وهي عميق بضرورة أن يستيقظ المسلمون من سبتهم المعرفية، وأن يفسحوا المجال للمنهج العلمي الحديث كي يخترق ذهنيّتهم، وأن يدخلوا في مجرى التاريخ من جديد على بصيرة من أمرهم.

بقي أن تلفت الانتباه إلى أشار إليه المؤلف من أنّ الروايات المعجائية المتعلقة بحياة الرسول وسيرته كانت مصدر إلهام به خرجت روايات الخوارج من دائرة النبوة إلى دائرة الأصفياء (ص 439)، فلم يعد المعراج على سبيل المثال علامة من علامات النبوة فصعب، بل شمل «أهل المعرفة» كالسماطي وابن عربي وفي هذا السياق يجدر التساؤل عن سبب انصراف المؤلف من الاهتمام بالروايات المتصلة «بالمهدي المنتظر» الذي يعتبر الاعتقاد به إحدى ركائز المذهب الشيعي، كما أنّ الآثار المروية في المهدي تسرّبت إلى كتب الحديث المعتمدة لدى أهل السنة كجامع الترمذي وصحيح ابن ماجه وأبي داود، كما أمكن لهذه الروايات اختراق كتب التفسير لاسيما عند الشيعة، وقد مثّلت هذه وتلك أهم مصادر البحث بالنسبة إلى المؤلف.

التمثال

بقلم سوزان سونتاغ (*)

ترجمة: عدنان مبارك

كان وضعي لا يطاق ولذلك اعتبرت من المناسب القيام بخطوات معينة كي أدبر الحال. وهكذا شيدت تمثالا بشريا من مختلف اللدائن اليابانية التي تحاكي الجسم والشعر والأظافر إلى آخره. وقام مهندس إلكتروني من معارفي، لقاء مبلغ ليس بالثاقل، بصنع ميكانيزم لداخل التمثال: سيكون قادرا على الكلام والأكل والعمل والسير والجماع ولرسم قسائم ألوحه كالت فذ. بارزا من المدرسة الواقعية القديمة وقد اخترقا صنع الوجه بصورة نموذجية وفق وجهي إثنتي عشرة جلسة. وأصبح للتمثال أنفي العريض وشعري الغامق اللون والتجاعيد على طرفي فمي. ولما كنت قد عثرت على الفوارق بيننا لو لم أكن في مثل هذا الوضع المقيد وهو أنني أعرف جيدا بأنه هو وأنا هو أنا.

يكفي فقط أن أضع التمثال في المركز نفسه من حياتي. سيذهب ورائي إلى العمل ويتقبل المديح والتعنيف من رئيسي. سينحني احتراما وسيقتَر النقود ويذل الجهد في كل موضع. سأطلب منه فقط أن يحمل إلي كل ثاني أربعماء مرتبي وأنا سأعطيه النقود للمواصلات والغذاء في العمل. وبفسي سأحرر الصكوك لدفع إيجار السكن والتفقات الضرورية، والباقي سأخفيه في جيبتي. كذلك سيصبح التمثال زوجا لزوجتي. سيمارس الحب معها في كل ثلاثاء وسبت، سيشاهد معها التلفزيون ويتناول

وجبات الغذاء الصحي ويتشاجر معها في موضوع تربية الأطفال. (زوجتي التي تعمل أيضا تساهم من مرتبها في تكاليف المعيشة) كذلك سأوصي التمثال أن يلعب في مساءات أيام الإثنين مع فرقة زملائي في لعبة الكريكات (bowling) وأن يزور أُمي مساء الجمعة ويقراء في الصباح الجريدة وقد يشتري بدلا عني الملابس (لي وكه) (ولقد وقع مؤر الوقت ستظهر واجبات أخرى، وأنا أؤيد التطلع لها جميعا. وفي نيتي أن أحفظ فقط لنفسني بما يهتمني

قد تقولون أيتها السيدات والسادة بأنه عمل طموح؟ ولماذا؟ بالأساس يمكن حل مشاكل هذا العالم بطريقتين حسب : التخريب أو الاستسناخ. القرن السابق توفرت لديه الإمكانيات الأولى فقط. وأنا لا أجد أي سبب يمنعني من الاستفادة من معجزات التكنولوجيا المعاصر كي أحقق التحرر الشخصي. إذ لديّ كامل الاختيار. وطالما أنني لست من الأشخاص الميَّالين إلى الانتحار قررت استسناخ نفسي.

في أحد صباحات أيام الإثنين أدت زنيك التمثال وتركته طليقا بعد أن تأكدت من أنه يعرف ماعليه عمله أي كيف سأصرف أنا في جميع المواقف التي هي معلومة عندي. دق جرس الساعة المنبهة. التمثال يتقلب إلى جنبه ويلبكر زوجتي التي تنهض غير راغبة

ويتفق على موعد مع زيون محلي أثناء الغداء. انتهت إلى فعل واحد غير منظم: طوال الصباح دخن التمثال سبع سيجارات بينما أنا أدخن من عشر إلى خمس عشرة. وتفسيرى لهذا الشيء أنه بدأ عمله اليوم ولا يملك للتعرض لهذا القدر من توتراتي وبعد ست سنوات من العمل في هذا المكتب. إذن أنا أشك بأنه لن يشرب، مثلي، إلى الغداء قديح من الكوكيتل بل واحدا. بالفعل حصل هذا. ولكن هذه أمور صغيرة تكون مقبولة إذا كان هناك من يسجلها عامة، وهذا أمر أشك فيه. إنه الآن مع الزيون من خارج المدينة. سلوكه لا غبار عليه، وقد يكون هناك قليل من المبالغة في التأدب ولكنني أرجع هذا إلى انعدام التجارب. والحمد لله أنه لا يخطئ لغاية الآن ولو مرة واحدة. وأثناء الطعام يتصرف كما ينبغي - لا يتباطأ في تناول الطعام بل يأكل شهية - وهو يعرف بأن عليه توقيع الشيكات وعدم الدفع بواسطة بطاقة الاعتماد، فشركتته تملك في هذا المطعم حسابا مفتوحا.

بعد الظهر يشهد مؤتمر بشأن المبيعات. نائب الرئيس يلقي تقريراً عن مشروع حملة جديدة للدعاية في منطقة (الغرب الأوسط). التمثال يطرح مقترحاته. الرئيس يهز رأسه. التمثال يطرق بقلمه الطاولة الطويلة المصنوعة من خشب الماهون، وملامح وجهه تكشف عن تفكير عميق. وأنا لاحظت بأنه يدخن سيجارة إثر أخرى. أهو باترى يشعر بالتوتر بمثل هذه السرعة؟ لكم كانت حياتي صعبة! إذ لم يمر يوم واحد وحتى التمثال تظهر عليه علامة التعب والملل. ومرت بقية ساعات ما بعد الظهر بدون اضطرابات. التمثال يعود إلى البيت إلى زوجتي وطفلي، ويأكل غذائي بالشكل المطلوب، وخلال ساعة يلعب مع البنتين، ويشاهد مع الزوجة فلماً من أفلام الويسترن في التلفزيون، ثم يأخذ حماما ويعمل لنفسه شطائر لحم الخنزير ويذهب بعدها إلى المخدع لكي يستريح. لا أعرف أي أحلام تأتيه ولكن تسرني فكرة أنها أحلام هادئة ولطيفة. وإذا كان قبولي يضمن له حلما هادئا فأنا أمنحه هذا القول. أنا مسرور تماماً من عملي هذا.

من الفراش المزدوج ثم يسكت المنبه. يلبس هو نعاله والروب ثم يتوجه على ساقين متصلبين إلى الحمام. يقضي حاجته ويتفرغ ويخلق ذقنه ويعود إلى المخدع. يأخذ الملابس من الخزانة ويعود إلى الحمام حيث يرتدي ملابسه ويعدّها يتوجه إلى المطبخ. بتاتي جالستان أمام الطاولة. صفراهما لم تخضر بالأمس دروسهما. الزوجة تكتب العذر لمعلمة البنت. الكبرى تمضغ، وترفع، قطعة خبز باردة.

- صباح الخير بابا - ترحبان بالتمثال الذي يرد التحية بتقبلهما من الوجنتين. الفطور ينتهي بدون شجار، وأنا أستقبل هذا بارتياح. تقادر البنتان المكان ولم تلحظا أي شيء. صرت واثقا من أن خطتي ستنتج. الانفعال الشديد يدفعني إلى خوف فظيع من أن يحصل عطب في الميكانيزم، من أن التمثال لن يتعرف على الإشارات ولكن على العكس، فكل شيء يحصل جيدا: التمثال يفتح الجريدة (نيورك تايمز) بصورة صحيحة، ويقضي نفس الوقت الذي أقضيه أنا في قراءة أخبار العالم وكذلك يقضي الوقت نفسه عند قراءة أخبار الرياضة.

يقبل زوجتي ويغادر المسكن متوجها إلى المصعد (هل تعرف ماكينة على أخرى يا ترى؟). وصل الآن إلى الطابق الأرضي ثم الباب الخارجي ثم الشارع. إنه يسير بوتيرة معتدلة، فقد خرج في الوقت المناسب وليس مضطرا أن يسرع في السير. يتوجه الآن إلى المترو. يبدو متوازنا رابط الجأش نظيفا (أنا بنفسى نظفت ولمتة في مساء يوم الأحد)، يضي بلا هموم ويؤدي المهام المناطة به. سيكون سعيدا لغائتي رضائي عنه. ويفض النظر عما سيفعله فرضائي معتمد على رضاء الآخرين عنه.

في المكتب لا أحد قد اتبه إلى التبدل. السكرتيرة تحب. هو يبعث إليها بانتسامة غاما كما أفعل أنا، بعدها يدخل إلى مكاني الصغير ويعلق معطفه ويجلس وراء المكتب.

السكرتيرة تحمل إليه بريدي. بعد قراءته ملي على السكرتيرة الودود. والآن عليه أن يتفرغ لكومة القضايا التي لم تنته يوم الجمعة. يردّ على المكالمات الهاتفية

لم يجرح نفسه. ولما شككت بأن التمثال يملك مثل هذا القدر من الشعور كما لما ظننت بأنني سأرى دموعا في عينه. حاولت أن أهنته. في البدء حاولت إقناعه بكل هدوء وبعدما عكفته. ولكن بدون نتيجة. فالبكاء صار عويلا. وبدأ هو، أو بالأحرى انفعاله الشديد الذي لا أعرف التعمق في معرفة آليته، يتمرد علي. أصابني الذعر من أن تسمعه الزوجة والبتان ويهرعن إلى الحمام ويرون وحشا مجنوناً لا يفلح في أن يجعل رد فعله طبيعياً. (هل هو ممكن رؤيتهم لكلينا في الحمام؟ هذا شيء ممكن). أفتح الدش وكلي صنوبري الماء وأطلق الماء من سيفون المرحاض كي يضعص صوته المعبّد في هذا الضجيج. وهذا كله بسبب ذلك الغرام! الغرام إلى الآنسة (أمور - غرام)! في الحقيقة لم يسع إلى التقرب لها حتى أنه لم يتكلم معها باستثناء الحديث عن القضايا الرسمية. وبالتأكيد لم ينم معها. رغم ذلك هو عاشق يائس إلى درجة فقدان الوعي. يريد أن يهجر زوجته. أوضح له بأن هذا أمر غير ممكن نظراً لواجباته ومسؤولياته أولاً. إنه زوج زوجته وأب طفلتي. وللهن غير مستقلات عنه. ومثل هذا التصرف لوحدث لدمّر حياتهن.

ثانياً ما الذي يعرفه هو عن الآنسة أمور؟ هي أصغر منه بعشر سنوات على الأقل، ولم يبدر منها أي شيء يدل على أنها قد لاحظته عامة، ومن المحتمل أن لها فتاهاً وفي عمرها وترغب أن يتزوجها.

التمثال لا يريد حتى الاستماع إلى ما أقوله ولا يريد أن أسره. لا بد أن يملك الآنسة أمور وإلا - وهنا يقوم بحركة مخيفة - سيضع حداً لحياته. كأن يهشم رأسه بالحائط أو أن يقفز من النافذة محطماً إلى الأبد ميكائزمه الرقيق. يتأبني الخوف. فأنا أرى كيف ستتهار غطتي الرائعة التي ضمنت لي طوال الأشهر الأخيرة الحرية التامة وسكينة النفس. أرى عودتي الشخصية إلى العمل، أرى الفراش مع الزوجة، ومشاهدة التلفزيون، وكيف أنزل الضربات الخفيفة على الطفلتين. طالما كانت في السابق حياتي لا تطاق

ها أن التمثال ومنذ أشهر كثيرة هو في الخدمة. وما علي أن أطلب به الآن درجة أعلى من الأهلية؟ بالطبع هذا أمر غير ممكن. في الأيام الأولى اجتاز الامتحان بشكل رائع. ومنذ البداية كان شيئاً بي وبأحسن صورة. ولم يكن عليه أن يظهر أكثر عما أظهره، ويكفي أنه قبل دوره بسرور ويدون تمرد وأني خطأ ميكانيكي. فزوجتي سعيدة معه وفي كل الأحوال ليست أكثر شقاء من السابق حين كانت معي. البتات تخاطبانه به (بابا) وتطلبان منه مصروف الجيب. وفي العمل يمنحه الزملاء والرئيس ثقتهم.

رغم ذلك فقد لاحظت مؤخرًا، وبالضبط منذ الأسبوع المنصرم، شيئاً مقلقاً. وهو اهتمام التمثال بالسكرتيرة الجديدة الآنسة أمور Amor. (آمل أن ليس إسمها (**)) مايشير هناك في أعماق هذه الماكينة المعقدة، وعندي شك في أن هذه الماكائن تتقبل كل شيئاً حرفياً. عند مدخل المكتب وبعد أن يحببها يبدو بأنه يتباطأ قليلاً قرب طاولتها، ويقف في لحظة غير طويلة في حين أنني لغاية وقت ليس بالبعيد كنت أمر (وهو) هو ذلك أبطاً) من هناك إلى المكتب بدون أن أطلب (الخطوات) كذلك صار، وكما يبدو، يحلي رسائل أكثر، وربما أزداد حماسه لخدمة الشركة؟ أذكر أنه تكلم في أول يوم في المؤتمر حول المبيعات. قد يكون دافعه في الكلام إيقاظ الآنسة أمور هنا لوقت أطول؟ وهل كانت تلك الرسائل التي أملاها ضرورية حقاً؟ أنا أقسم بأنه اعتبر الأمر هكذا. ولكن ليس معلوماً أبداً أي شيء يخفيه هذا الوجه الجامد للتمثال. أنا أخشى أن أسأله. هل يعود ذلك إلى خشيتي من أن أتعرف على أسوأ حقيقة؟ أم أنني أخشى أيضاً أن يثير غضبه اعتدائي على حرمة الشخصية؟ مهما كانت الأسباب قررت الانتظار حتى يخبرني هو بنفسه.

وأثمر الانتظار، فقد جاء الخبر الذي خشيتة جداً. في يوم ما في الساعة الثامنة صباحاً انتبه هو إلي عندما كنت واقفاً تحت الدش أسترق النظر إليه أثناء حلاته لذقته وكنت مستغنيا وحسبته على أنه، وليس مثلي،

فأرجو التصوّر كيف ستكون الآن. إذ ينبغي معرفة كيف مرّت عليه الأشهر الأخيرة عندما حكم التمثال حياتي. فأننا أرحمت إلى قاع العالم. أنا أنام الآن كيفما اتفق : في الفنادق الرخيصة، في المترو (أصعد إليه في الساعات المتأخرة من الليل فقط)، في الأزقة والبوابات. لقد كففت وحتى عن أخذ مرتبي من التمثال إذ ليس عندي أي رغبة في شراء أي شيء. صرت نادرا ما أحلق ذقني. أسير الآن بملابس ممزقة ملطخة.

هل يبدو ذلك لكم أيتها السيدات والسادة أمرا منفرا؟ أبدا. بالطبع أبدا. في الحقيقة حينما أرحمتني التمثال عن حياتي كنت أملك خططا رفيعة للحياة، حياة ناس آخرين. أردت أن أكون واحدا من باحثي القطب، عازف بيانو محترفا، غانية عظيمة، رجل دولة معروفا في العالم، جهلت في أن أصبح الإسكندر المقدوني وفيما بعد على التوالي موتسارتا، بسماركا، غريتا غاربو، ألفيس برسلي - وهو واضح أن كل هذا في مخيلتي حسب. أوهمت نفسي بأنني حين أكون في جلودهم لفترة غير طويلة سوف لن أهرع شيئا آخر بعد المتعة وليس العذاب، وسيكون بمقدوري أن أهرب أن أقمص شخصية أخرى متى شئت، لكن تجربتي فشلت بسبب انعدام الاهتمام، بسبب الإتهاك إذا أراد أحد أن يقول ذلك.

اكتشفت أن لا أتحمل لأمد أطول أن أكون ذلك الإنسان الذي كتبه بل أن أكون إنسانا عامة.

أنا أحب مراقبة الناس ولكني لا أحب الحديث معهم ولا أن أكون معهم ولا أن أرضيهم ولا إهانتهم على الأقل. لا أحب وحتى الكلام مع التمثال. أنا متعب. أرغب أن أكون جبلا، شجرة حجرا. وإذا كان علي أن أبقى إنسانا فليس بانتظاري غير حياة إنسان منعزل مهمل. أتمم أيتها السيدات والسادة ترون بأنفسكم أن من غير الممكن أن يدمر التمثال نفسه بنفسه ثم أن أشغل مكانه وأعود إلى حياتي السابقة.

مازلت أحاول إقناعه. أمره بأن يسمح مدوعه

ويتناول بجلده، الفطور العائلي، وأعدّه بالعودة إلى حديثنا في المكتب حين يملي رسائل الصباح على الأتسة أمور. التمثال يوافق على أنه سيحاول ويجيء متأخرا ويعيون محققة بالدم كي يجلس أمام الطاولة.

- أصبحت بيرد يا حبيبي ؟ - تسأله زوجته.

يحمرّ وجه التمثال ويغمغم بكلام غير مفهوم. أنا أدعو كي لا يسرع. فخوفي من أن ينهار... أرقبه بقلبي كيف أكل قليلا جدا وأبقى في الفنجان ثلاثة أرباع القهوة... يخرج التمثال من البيت مكتنبا مما يثير استغراب زوجتي وحرفها. أراه كيف أخذ سيارة أجرة بدل الذهاب إلى المترو. في المكتب أسترق السمع إليه حين يملي الرسائل. أخذ يزفر بعد كل جملة تلاحظ ذلك الأتسة أمور أيضا.

- أي شيء هذا ؟ ممّ تعاني يا سيدي ؟ تسأله بمرح. يحل صمت طويل. أنا أنظر من الخزانة، وماذا أرى ! التمثال والأتسة أمور يتلاصقان ملتصقين مثل الجصور. التمثال يمرر يده على نهدتها، وهي مغمضة العينين. كلامها يخرج أحدهما الآخر بغممة يتسبب إلي ولما ينظر إليهما من وده باب الخزانة. أبعث إليه بلاشات بهيعة كي يفهم بأنه علينا أن نتحدث وأنني أقف إلى جانبه وأريد مساعدته.

- في المساء ؟ يسأل التمثال هامسا وهو يتعد قليلا عن الأتسة أمور الملتصبة.

- أنا مغرمة بك - تجيبه هامسة أيضا.

- وأنا مغرم بك - يقول التمثال بصوت أعلى قليلا جدا من الهمس - ولا بد أن ألتقي معك.

- في المساء - تجيبه الأتسة أمور هامسة - في بيتي. هذا عنوتي.

ثم تأتي قبلة أخرى ويعدها تخرج الأتسة أمور. أخرج أنا من الخزانة وأغلق جيدا باب مكتبي.

- عليك أن تفهم - يقول التمثال - : إما أمور وإما الموت.

- طيب - أجيبة وأنا محط - لن أنصحبك بعد الآن كي تكف عن هذا الأمر. هي تبدو لي فتاة لطيفة وجذابة لحد كاف. ومن يعلم لو كانت تعمل هنا في زمني... - أرى كيف يقطب التمثال جيبية غاضيا ولذلك لم أنه الجملة - ولكن عليك أن تعطيني قليلا من الوقت.

- وماذا عزمت على أن تفعله ؟ كما يقول عقلي لي أن لا جديد عندك - يقول التمثال - وإذا كنت قد فكرت بأنني سأعود إلى زوجتك وطفلتك الآن حين تكون أمامي أمور..

أنوسل إليه أن يمنحني وقتا.

- ماذا في نيتي أن أفعله ؟ لا شيء أبسط منه. التمثال موجود الآن في وضعي السابق. تبدو له الحياة الآن لا تطاق، ولكن لكونه يكره حياة حقيقة. فردية، لم أعرفها أنا في أي وقت، هو لا يريد أن يخفي عن العالم. وينبغي الاعتراف بأنه راغب فقط في أن تعمل الأنسة أمور الفاتنة ويدون أطفال، محل زوجتي المستعملة، وابنتي الصاخيتين. هكذا هي الحال، وإذا أي مانع يحول دون أن يساعده الحل الذي توكلت إليه آنذاك تماما كما ساعدني ؟ فكل شيء هو أحسن من الانتحار. ما أحتاج إله هو الوقت كي أعمل تمثالا آخر يبقى مع زوجتي وطفلاتي وبالطبع يذهب بدلا عني إلى العمل حين يهرب هذا التمثال (وعلي أن أسميه منذ الآن بتمثال حقيقي) مع الأنسة أمور.

في ذلك الصباح افترضت نفودا منه كي أذهب إلى الحمام التركي للاغتسال، وحلاقة الرأس والذقن كذلك لشراء بدلة شبيهة بالبدلة التي يرتديها. وحسب اقتراحه اتفقنا على أن نلتقي في مطعم صغير في (غرينويتش فيليج Greenwich Village) لتناول وجبة الغداء، لن يلتقي فيه، بالتأكيد، بأحد قد يتعرف عليه. ليس عندي أي فكرة من أي شيء هو خائف. خائف من أن أحدا قد يراه وحيدا يتناول غداءه ويحدث نفسه؟ ولكن هو الآن ذو مظهر لائق. وإذا رأونا معا

نحن الإثنين أي شيء هو أكثر طبيعية من توأمين بالغين يرتديان الملابس نفسها ومشغولين بتناول غداء مشترك وحديث صريح ؟ كلانا يطلب طبق سباغيتي آل بورو Spaghetti al burro وروخويات molluscs مشوية. بعد ثلاثة أقذاح من الشواب يفهم التمثال وجهة نظري. وأخذا بعين الاعتبار مشاعر زوجتي، وليس مشاعري، يؤكد بلهجة صارمة على أنه يميل إلى الانتظار. ولكن ليس أطول من بضعة أشهر. أتنبه إلى أنه خلال هذه الفترة لا أطلب منه أن لا ينام مع الأنسة أمور، فقط أن يحافظ على أن لا يكون هذا الزنا مقصوحا.

إن صنع تمثال ثان يلقى صعبا أكثر من صنع الأول. وهنا انغصت كل ما وقفته. خلال عام واحد تقريبا. فقد ارتفعت أسعار اللدائن التي يصنع منها أشباه البشر، والخامات الأخرى أيضا كما ازدادت أجور صاحب المهندس والمصوري. وما زاد الطين بلة أن مرتب التمثال لم يرتفع رغم تزايد تقدير رئيسي لصلاحيه التمثال ونفذه للشركة. وصار التمثال يتنرفز حين ألتح عليه كي يسمح هو، وليس أنا، للمصور بعمل نموذج له ورسم ملامح الوجه. وغم ذلك أتنبه إلى مسألة الله إلا كان التمثال الثاني شبيها بي مرة أخرى فإن التقليد قد يظهر مشوها بعض الشيء. فبين مظهر التمثال الأول ومظهري حصلت بدون شك اختلافات معينة رغم أنني لم ألاحظها بنفسي. أنا أرغب في أن يكون التمثال الثاني نسخة طبق الأصل للأول في أدق التفاصيل رغم أنني لا أقدر على اكتشافها بنفسي. بالطبع أنا أجازف هنا، فقد تنقل تلك الشبهة البشرية غير المتوقعة التي حرمت التمثال الأول من أن يكون ذا فائدة، إلى الثاني.

وفي الأخير كان التمثال الثاني جاهزا. ونتيجة لإلحاحي الشديد رضخ التمثال الأول (ولكن على مضض، فهو أراد أن يقضي وقت الفراغ مع الأنسة أمور) للتفرغ إلى التمرينات التي تستمر بضعة أسابيع، وهنا أيضا مسألة تلقين التمثال الثاني عقائديا. وفي الأخير جاء اليوم العظيم. فأنشأ سباق يوم الأحد في

الدراسة وحصلت على شهادة توهلها كي تكون معلمة. هو الآن مهندس معماري ذو خبرة ليست بالقليلة، أما هي فتعلم اللغة الإنجليزية في المدرسة الإعدادية التي تحمل اسم جولي ريتشمن J. Richman. عندهما طفلان، صبي وبت. وهما في أقصى السعادة. ومن حين إلى آخر أزور كلا التمثالين. بالطبع قبل كل زيارة أقوم على الدوام بتحسين مظهري. فأنا اعتبر نفسي قريباً وعزباً وفي بعض الأحيان عمّاً للأطفال. جميعهم لا يميلون إلى لقائي، ربما السبب هو مظهري الذي يدعو إلى الرثاء ولكن تنقصهم الجرأة كي يغلّقوا الباب بوجهي. أنا لا أمكث أبداً طويلاً عندهم. على أي حال أتمنى لهم كل الخير كما أمتدح نفسي على أنني قد أفلحت بهذه الصورة اللاتقة وغير المحرومة من المسؤولية، في حل مشاكل ما تبقى من حياة شقية قصية وهبت لي

لعبة البيسبول، وبالضبط في أثناء الجولة السابعة يدخل التمثال الثاني حياة الأول. وقد تمّ الاتفاق على أن الأول يخرج لشراء السجق ويعود الثاني محمّلاً به والمشروبات. الأول يقفز إلى سيارة الأجرة ويمضي كي يستلقي بين ذراعي الأنسة أمور المفتوحتين.

كان هذا قد حدث قبل تسع سنوات. والتمثال الثاني يعيش مع زوجتي بدون انفعالات قوية ولا انهيّارات عصبية مثل التي كنت قد تعرضت لها. البنت الكبرى هي الآن في الجامعة، والصغرى في المدرسة المتوسطة. كذلك ولد طفل آخر هو صبي، وعمره الآن ست سنوات. انتقلوا إلى سكن تعاوني في فورست هل Forest Hill، وزوجتي تركت عملها، أما التمثال الثاني فهو الآن مدير مكتب نائب رئيس الشركة. والتمثال الأول أنهى دراسته المسائية وكان قد عمل أثناءها نادلاً، كذلك عادت الأنسة أمور إلى

الهوامش والإحالات

(*) في حصة سوزن سونتاغ (1994، 2004) الكاتبة الأمريكية المعروفة، عدة روايات ومجموعات قصصية ومقالات ودراسات مكثرة لشتى حقول المعرفة. وكلت سونتاغ تحاصر في الجامعة الأمريكية وغيرها في موضوعي العسفة والأدب كما كتبت السبائرهات السيمائية وأخرج أملاي أنف. وقد عمت كمحجرة في عدد من الصفحات والمجلات والفصّة المترجمة تعود إلى مجموعتها (أنا، إلى آخره etcetera)، الصادرة في عام 1978.

(**) تعني كلمة (أمور) الغرام.

القصة

رائيا ملحر

بما يشعر به كل إنسان فقد شيئا عزيزا عليه...
تعلقت عيناه بالباب... أكثر من النظر في ساعته...
أصبح عصيبا... نهش قلبه الفلق... تملكته
الهواجس.

فجأة ظهرت بالباب... وقفت كمادتها وألقت
نظرة في أرجاء المكان... اتجهت نحوه فتهللت
أساريره وحق قلبه بشدة... جلست أمامه... سلم
عليها بحرارة وطلب قهوتها... انتهالت عليها أسئلته
وتشعبت بهما سبل الحديث... وأخيرا قال لها...
- ماذا كتبت ؟ أريد أن أعرف آخر ما كتبت...

- بشرط.

- أقبل كل شروطك...

- تدهوني إلى غداء في مطعم من اختياري...

- موافق..

- لقد كتبت قصتنا...

يجلس كل صباح في المكان الذي تعود أن يجلس
فيه ليشرب قهوته قبل الانطلاق إلى عمله أو لقضاء
شؤونه. تمر أمامه جميلة... أنيقة... تسبح في
أمواج من العطر... تجلس في مكانها الذي تعودت
أن تجلس فيه... تترشف قهوتها وتقرأ جريدة أو
مجلة أو كتابا... ترفع رأسها وتسرح بعينين شاردتين
في النباتات الخضراء والأزهار الياقة المختلفة الألوان
والأشكال والمياه المتدفقة من النافورة التي تتوسط
المحل...

تعود على حضورها وعلى أريج عطرها..

أصبح لا يفادر المحل إلا إثرها..

جاءت اليوم كمادتها وجلست مكانها... تدفقت
الدماء في عروقه...

وقف...

اتجه نحوها... استأذنها في الجلوس...

أذنت له...

تحدثا في أمور عديدة... عرفا أشياء كثيرة...
قال لها قبل أن يفترقا...

- الآن عرفت سبب إصرارك على الجلوس في هذا
المكان...

تخلفت عن مواعدها... غابت أياما... شعر

غرف ونوافذ

سليم حمار

من نقائس ومخطوطات وكتب نادرة أفنى قسما من عمره وجزءا كبيرا من ثروته في جمعها .

وضعت ثمن القهوة التي لم أكملها على الطاولة وخيرت مسرعا... وصلت إلى بائع الكتب القديمة... سلمت عليه وشرعت في تصفح الكتب... إنها كتبه عليها إضاءه واضحا جليسا... بعض الكتب ملألت تحتفظ بإهداءات أصحابها... إذن ما قاله صديقي في المقهى صحيح... ها هي الكتب المستعصية أمامي تشهد على صدقه... شعرت أن الأرض تميد تحت قدمي... عشرات... بل مئات نقاط الاستهزام ترتسم أمامي... تتعدّد... تكبر... تتضخم... تسدّ عليّ جميع المنافذ فتضمحلّ المدينة ويناياتها وشوارعها وأشجارها وسياراتها... لم يبق غير نقاط الاستهزام التي تحاصرني ومنزل في المدينة العتيقة يشدني إليه.

فجأة وجدت نفسي أمام شفته... الباب الرئيسي مفتوح... صعدت المدرج جريا... الباب مقفل على غير عادته... طرقته طرقات خفيفة متتالية... لم يجيني أحد... اقتربت من الباب... وضعت أذني عليه علني أسمع حديثا أو وقع خطوات... لم أسمع شيئا... البيت ساكن... طرقت طرقات قويسة...

فجأة وجدت نفسي أمام شفته... الباب الرئيسي مفتوح... صعدت المدرج جريا... الباب مقفل على غير عادته... طرقته طرقات خفيفة متتالية... لم يجيني أحد... اقتربت من الباب... وضعت أذني عليه علني أسمع حديثا أو وقع خطوات... لم أسمع شيئا... البيت ساكن... طرقت طرقات قويسة...

نزلت من السيارة وتوجهت نحو المقهى حيث أجد الأصدقاء الذين لم أجلس معهم منذ مدة طويلة... وصلت إلى المقهى الموجود بناصية شارع قرطاج... ألقيت نظرة على الجالس من خلال الجدار البلوري، رأيتهم يجلسون في نفس المكان، دخلت وسلمت عليهم وأخذت مكاني بينهم وشاركتهم حديثهم وخضت معهم في مواضيع شتى وفجأة نظر إليّ أحدهم وقد ارتشفت على وجهه علامات الجذّ وكانه كذكر شيئا ههما وقال لي :

- هل رأيت صديقك عاشق المدينة العتيقة ورايها؟...

- لا، لم أره منذ مدة طويلة.

صمت قليلا... ولما رأى أنني متلهف لمعرفة سبب هذا السؤال المفاجئ... قال بصوت منخفض:

- لا بد أن مكروها قد أصابه... لقد باع مكتبته

- كيف عرفت ذلك ؟

- لقد اشترت بعض كتبه... يظهر أنه كان يملك مكتبة قيمة جدا...

- أعرف أنها قيمة وأنه شديد الاعتزاز بما تحتويه

من ... ؟

أنا ... اقضي الباب ...

عرفتي ... هربت إلى الباب جريا لتأخذ ما أحمله إليها كعادتي من حلوى وشكلاطة وكتب ...
فتحت الباب وارتمت على صدري تقبلي ... وضعتها برفق وسألتها :

- أين أبوك وأهلك وإخوتك ؟

- في الداخل ... في حجرة الجلوس أمام التلفزة ...

الحجرة معتمة ... النوافذ مغلقة ... بصيص من نور باهت ينفلت من التلفزة ... وجوه مكفهرة ...
جامدة الملامح ... عيون تقطر حزنا فيغمر كل شيء في هذا المنزل ... شاخصة ... مشدودة إلى أسراب طيور دائمة الحركة ... باحة عن أشياء ... تدور وتلور ... تتجمع ثم تتفرق ...
والصمت ... الصمت مطبق ... يراكم طبقات فوق طبقات، جلود صخر ينثني كهلبي ...
تنقبض نفسي ... أشعر بالغربة كبلال وحشة ... أريد أن ألج عالمهم ... أن أفهم شيئا ... أحاول فلا أستطيع ... أشعر بالعجز والإحباط ... تتكاثف نقاط الاستفهام وتكبر ... يعرف صديقي أنني لا أحب الصمت والظلام ... لم يفتحوا النوافذ ولم يرفعوا صوت التلفزة ... لم يتكلم أحد ... هذا الصمت ... هذه العتمة ... يضيق صدري ...
أشعر بالاختناق ... الطيور مازالت في حركتها الدائبة ... في دوراتها حول نفسها ... تفتح مناقيرها ... ترفع أعناقها ... تستطلع ما حولها ...
لفت انتباهي ابنه البكر مصدر فخره واعتزازه ... متفوق في دراسته ... متحصل على ألقاب وكؤوس وبطولات عديدة في رياضات متنوعة ... يرتدي حذاء خشنا وثيابا مزركشة ... أصلع الرأس ...

لقد كبر واحتوته المراهقة ... لاحظ اهتمامي به ... نهض من مكانه وأسكنني من يدي وجرتني إلى غرفة المكتبة كما يسميها ... دخلنا فأغلق الباب وراءنا ... الغرفة سقف وقاع وجدان عارية ...
فتح النافذة فارتمت الشمس على قاعدتها ودخل الشارع بضجيج صياح باعته المتجولين وأغانيه المتنوعة المنطلقة من دكاكينه ... جلس على حافة النافذة ... بقيت واقفا ... لم يكن هناك شيء أجلس عليه ... انطلق صوته من عقاله مرتفعا ... واضمحا ... صافيا ... رقرقا ... تحدث عن ماضي ابنه ... وعن نجاحه المتواصل وتفوقه وحسن تربيته قلت له استحثه لمعرفة الجديد :

- أعرف ... أعرف ذلك ... ماذا وقع بعد ذلك ؟
تهلج صوته ... كادت أصوات الشارع تتغلب عليه ... قاطعته منقفا عنه :

- إنها المراهقة ... فورة شباب ... لا تلبث أن تزول مع تقدم في العمر ... المهم صحته وديارته ... لا يلو من حمايته وإحاطته بالرعاية ...

- لا ... ليس هذا ما أقصده ... وليس هذا سبب حزنا وحاجتنا إلى ... ابتلع صوته ... ضاع أو كاد يضيع في أصوات الشارع المتعددة ... المتناثرة ... لم أفهم غير كلمات مقطعة الأوصال ... مفككة المقاطع ... المرض ... الأشعة ... غلاء الأدوية ... قلة الامكانيات ... اللباس من الحياة ومن الناس ... الموت ... فهمت كل شيء ... أخرجت بعض الأوراق من جيبتي ووضعتها في كفه وتركته، عرجت على قاعة الجلوس لأودع بقية العائلة ...
ارتمت نظراتي على الشاشة الصغيرة فرأيت الطيور قد ارتفعت وانتشرت في السماء ببطء ناصعة البياض ... ارتفعت أكثر ... صارت صغيرة ... لما تحققت من وجهتها انتظمت مثلثا أبيض ما لبث أن ابتلعه الأفق.

أطلال

ندير الوزة

1 - سرورة

أنا السرورة.

كيف أسمح للريح بالعبور؟

أوراقي للزينة.

من يملؤها بالضبار؟

شاري لا تترك.

لماذا يطفئها الأولاد؟

جذعي ملين بأسماء العشاق.

إن ضللتُ جراحبي

هل يغفر الحب لي؟

أنا السرورة المهذومة.

من يشمت بي؟

هل تعرف،

لماذا تعزفت وحيدة؟

تحت سماء رغباتها؟

تحت سماء رغباتها؟

هذه التحجيدة على وجه الأرض

هل تعرف،

إن كانت نهرًا يبغي؟

هذه الرمال المتراصة

هل تعرف،

إلى أين يمكن أن تنضي؟

حصن، حجارة، نسيج عندكبرت،

والشهوة حشرة مخلوعة...

2 - صحراء

هذه النخلة الذابلة

الحياة الثقافية

3 - دخان

أخ

من الدخان

من ألقى من خياناته ؟

لا معتصة،

لا ملتهبة،

لا كي عَزَقَ فكرة ..

شهوئها الدخان،

بضاجها

ويتركها

دخاناً

بلزعه دخان

4 - ما هو البرد ؟

البرد

قد يكون امرأة ما،

تعري ضاحكة،

كي تدوب في كلس ملوكتي،

وتنسى ..

وانت تهرب،

أو تتمسك بالحاشية،

لتقل نارك،

لنساءل

ما هو البرد ؟

ARCHIVI

خشب منقوش

سفیان رحیب

شاخصاً في سقف غرفتي الذي حوّلته العناكب إلى سيرك
أشاهد بين الغنوة والبقطة -

على سرير خشبي راح يقطع مفاصله الضريع.
الذكريات، فراشات ليلية تنساقط في موقد ناعس في الزكر - هو قلبي -
ما عاد يكتفي لندوته عصورة منلولة قد نزع اليه من قبضة اشناه.

أبها الزمن المتطلع من شقوق وزناجية منفرقة
لم أعد أحتاج لتلك الحفنة من السعادة
خبئها لمستقبل عاقل...

أو انثرها في الساحة العمومية لتلتقطها الحماير.

شاخصاً في سقف غرفتي...
لا أزال أفتع غسبي أن كلّ هذه الانبساطات ليست رسومات بركار
أن الأصدقاء ليسوا أرقاما في حاسيني - أرقاما قابلة للجمع والطرح -
أن غيابي ليس وقود نيمتهم

أن إطلالتي ليست كزخالا من ألوان والوانه
شاخصاً في سقف غرفتي المزخرف بالزطوية والحشرات
أدقني الروح على جنرة راح يغطيها الزمأ - هي التذكّر -

- من أين جئت

بكل هذا السحر يا لتأخ !!

هذا السحر، والتأخ

والعطر المنومر والغناء !!

- من قرية عربية

حيث المأذن تشرئب

لجثة حمراء تضحك

فوق أطلال من الطين الملطخ بالدماء.

من قرية،

عشاقها يترجون

من البكاء المر

والشجن الخرافي الذي ينثال

من كهف الأساطير.

من قرية،

يتسكع التاريخ فيها

حاملاً حزناً

من الأشجان والحسرات

نبثاع العجائر بعضها

لأواخر العمر المديد.

من وشمة شفاة خضراء

فوق جبين شيخ منك ألق عطير ..

روية مجنونة، وكتابة دموية

عن غرابة الأزواج في قصص الوجود.

لا تسألوا

عن مسارب في دمي

تمتد كالأنهار

في ضوء القمر.

وخيام دفء

نخني فيها

إذا هطل المطر

لا تسألوا

عن عالمي المزدان بالأخلام والأبعاد

حيث الليل والقمر الجميل

والنأي يسكنكم سحرة

في بركة شفتية

تترشف الأنداء من مثل النخيل.

لا تسألوا

عن راحة ذرفاء

من غمر دربر

حيث يضح كل حرف

وردة زملية.

حجراً يورده الغروب.

وعمامة نغم

على شجر يلوح في شحوب

صور مبغثرة هنا وهناك

تة قلعة منهجرة

يتعاقب التسيان فيها..

والأساطير المخيفة.

جرة حضراء تطفح بالغناء

وطفلة تُلقي بها
 في جملول يَنأوّه
 يزئله البجع الخرافيّ الحزين
 يحفه قصب رهيّف
 من أصابعه التحيفة
 يفظف الولد الغريب ربابه
 ويضع في الضحراء
 شة مسرّب
 تشابك الأعشاب والأغوار فيه
 ينحني لسعاة قريننا الضعيرة
 يخلصون وجوههم بالذئع والسمات
 يفتسمون أذعية منفرة
 وأخران هذبيها العواويل الجميلة
 والبنات الشفر والصلوات
 شة غابة مأسورة
 في سخرها وغموضها
 شجر يخبئ غيمة للشاهرين
 وخيمة للثامرين
 تعشش الأثمار بين كموفه
 وتائر تايّت على أماته وحنينه
 قمر يحط على المنازل
 ينثر الأنسار والأخلامر
 فوق أسرة العشاق
 يغلأها بضوء دافيه
 شافط التبلات فيها
 مثل فسقة الطيور
 وتغرق الهسات في ليل العناب
 تنوب زهرة حلتار
 تنتشي ربح
 وتشري لذة رزقاه في الأزواج
 من تلك العوالمر
 جنت مغولاً بأحلام الجليدة
 والتي ما اخترتها أبداً
 لكن شراعي المنسوج من جرجي
 تداعى للزجاج
 فتشابكت ربح بموج صاخب
 بجراحي الخرساة
 بالآني الذي مازال لزيات
 يناصر ماضي
 بالقصت بالهذيان
 بالأخران
 بالخز المقش في الزمان
 بكل هذا القير منكسر بلا تغنى
 قوله
 شر نعلس باخترامر في مقاعدنا
 نتاج نشرة الأخبار
 بالنخه كمحزب باردة
 نخصي خسارتنا
 ونكثر أمة
 استوطنات أعماقنا
 كراشة ليلية
 ظلت ترقف حول نار حامدة

وطفلة تُلقي بها
 في جملول يَنأوّه
 يزئله البجع الخرافيّ الحزين
 يحفه قصب رهيّف
 من أصابعه التحيفة
 يفظف الولد الغريب ربابه
 ويضع في الضحراء
 شة مسرّب
 تشابك الأعشاب والأغوار فيه
 ينحني لسعاة قريننا الضعيرة
 يخلصون وجوههم بالذئع والسمات
 يفتسمون أذعية منفرة
 وأخران هذبيها العواويل الجميلة
 والبنات الشفر والصلوات
 شة غابة مأسورة
 في سخرها وغموضها
 شجر يخبئ غيمة للشاهرين
 وخيمة للثامرين
 تعشش الأثمار بين كموفه
 وتائر تايّت على أماته وحنينه
 قمر يحط على المنازل
 ينثر الأنسار والأخلامر
 فوق أسرة العشاق
 يغلأها بضوء دافيه
 شافط التبلات فيها
 مثل فسقة الطيور

شاخصاً في الفراغ...

تحت سفنٍ ينطُرُ

ألفي أخطايا في المدافن - هي أخطائي المتخفية -

أندكرُ بصوتٍ مرتفع

حتى أضع نفسي أنه لا يزال ثمة فرق

بينني وبين سريرٍ خشبيٍّ راحٍ يقطعُ مفاصله الصَّريخُ:



سبعون

نور الدين محمود

سبعون؟ وانحس الكلام بداخلي
وسرى لهيب الوجد عبر فاصلي
سبعون مزت كالحيال ولم أعده
فسي مثل روعة حسنها، بالأمل
قلبي به يفس النوارس حقت
لكنها لم تكهرت بالساحل
البحر أرقتها ولم تطلب به
بدلاً، وضاعت في المدى المتواصل
تضبي البحار إلى البحار وموحها
أكوام ماء؟ أم سرب مجاهل؟
واليوم أشعر بالشباب يعود لي
ويعيدني لفناء عهد حافلي
واليوم تسري في شراييني المنى
ويرد قلبي للقباب الكامل
سبعون مرت كيف مرت والهوى
ما زال يذكّي في الضلوع مشاعلي؟
مزت كما مز الحيال، وأنسي
قد كنته عن خطواتها، كالغافل
إنني سابق عاشقاً طول المدى
أفدي الهوى من فاعل متاعل

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم: عبد الرحمن مجيد الربيعي

(الأم الرسول)

والبطل في الاسلام الشعبي

كتابان جديدان للباحث محمد الجويلي

صدر للباحث التونسي محمد الجويلي كتابان جديدان هما «الأم الرسول» - رسالة الأم في الحكاية الشعبية التونسية - قراء أنثروبولوجية نفسية و«البطل في الاسلام الشعبي» - مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفوية التونسية - قراءة أنثروبولوجية.

ويأتي صدور هذين الكتابين ليعزز منجز هذا الباحث المتميز الذي سبق له وأن أصدر مجموعة مؤلفات نهجت نهج القراءة الأنثروبولوجية «مثل مؤلفه القيم «الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي» (1992) ومؤلفاته الأخرى «سوسيولوجيا البخل» (1990)، و«أنثروبولوجيا الحكاية» (2002)، و«ترحال الكلام في أربعين عاما وعام» (2004).

في الكتاب الأول «الأم الرسول» هناك مقدمة لعلها تلخص طبيعة اشتغاله إذ يقول : (لقد قادنتني انشغلاتي بالمووروث الشفوي في العدد الأخير إلى الاهتمام على وجه الخصوص بالحكاية الشعبية الخرافية فلم أكتف فقط بوضع مؤلف في ذلك صدر بعنوان «أنثروبولوجيا الحكاية». تناولت فيه حكايات تونسية البعض منها اخترعته ذاكرتي الشخصية منذ الطفولة وإنما ذهبت كذلك إلى

تحفيز طلّبي من دارسي «شهادة الأساطير والمعتقدات» بكلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنية إلى جمع أكثر ما يمكن منها والتقاطها مما تبقى من الأفواه التي ترددها وتسجيلها وتدوينها كما هي دون زيادة أو نقصان).

لما قصة «الأم الرسول» فيقول عنها أنها (كما تبدل من خلال الحكايات الشعبية التونسية هي قصة يتقاطع فيها الكوني والإنساني بالمحلي فهي من جهة تحكي قصة كل أم لها إناثا تنموا ودينها وحضارتها وعصرها فهي تبعا لذلك تحكي قصة «أمومة الخالدة عبر تاريخ الإنسان مهما كان وحيشا كان ومن جهة أخرى تروي على مسامعنا قصة أم مخصوصة عربيّة مسلمة أولا وتونسيّة أخيرا).

فصول الكتاب هي : الولادة : حيرة ومعاناة، وجع حياة، في مفهوم الرمز، رموز الأمومة، الأم الطيبة، الأم المخيفة المزعجة، الأب في مرآة الأم. وأخيرا الخاتمة.

هذا كتاب يضيف لما يقدمه هذا الباحث الذي له منحاه الخاص.

يقع الكتاب في 148 صفحة من القطع المتوسط - طبع في مطبعة تونس قرطاج 2007.

أما كتابه الجديد الثاني «البطل في الاسلام الشعبي» فهو باللغتين العربي والفرنسي وربما فعل هذا تعميما للفائدة من مضمونه لاسيما وأنه يتناول (مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفوية التونسية).

تصدر الكتاب شهادتان تقيمان جهود هذا الباحث أولاها من ليلى أبو لغد أستاذة الأنثروبولوجيا ومديرة الدراسات الأنثروبولوجية والشرق أوسطية - جامعة نيويورك، والثانية من آن ماري أستاذة الأدب الإنجليزي والتاريخ البريطاني - كلية الآداب والعلوم الإنسانية بـمِنُوبَة - تونس. هاتان الشهادتان تقيمان عالياً جهود الباحث في ما قدمه من إضافات في مجال البحث الأنثروبولوجي.

لكن هذا الكتاب - كما يعترف المؤلف في تقديمه له - هو فصل من رسالته للدكتوراه في موضوع (الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي) المكتوبة أصلاً بالفرنسية.

ويرى أن هذا الفصل قد نال الاهتمام (وأعطى لأطروحتي طرافتها وتميزها عن بقية الأطروحات التي قدمت حول علي بن أبي طالب على حد اعتقاد الأساتذة الذين تولوا مناقشة هذه الأطروحة)

أما ما أضافه فهو كما يقول : (أنني خصصت قسماً منه إلى تحليل الإطار الاجتماعي والثقافي لهذه الملحمة) - ويعني هنا الملحمة الشعرية الشعبية المتداولة عن علي بن أبي طالب في أقصى شرق الجنوب التونسي عند الاحتفالات بعاشوراء.

صدر الكتاب سنة 2007 وطبع بمطبعة تونس قرطاج - يقع النص العربي في 71 صفحة والفرنسي في 157 صفحة.

«الحدائنة والحريّة»

في حوار مع د. الحبيب الجنحاني أجره ناجي الخشناوي

صدر أخيراً كتاب بعنوان «الحدائنة والحريّة» وهو حوار مع الباحث المعروف د. الحبيب الجنحاني وقد أجرى الحوار ناجي الخشناوي وهو أديب وصحفي بجريدة الشعب التونسية.

والكتاب مهدي (إلى المناضلين في سبيل الحرية).

في تقديمه لكتاب الحوار يقول مجريه عن تجربته فيه : بأنّ كتابه هذا (مقلّ بشكل أو بآخر إثراء بعيد المدى لتجربة ما يزال صاحبها يخطو خطواته الأولى فوق درب النضال الفكري من جهة والتجربة الحياتية من جهة ثانية)

أما الدكتور الجنحاني فيقول الخشناوي عنه بأنه (لم يخرج عن أفقه التقدمي ومنهجه الحدائي اللذين عرف بهما من خلال كتبه السابقة) التي وصفها بأنها (تقف في صف المحاولات التنويرية الجادة في مسار الفكر العربي الحديث من أجل رسم ملامح ما أسميته «رؤية مدنية عربية» لا يرأسه أسس مجتمع مدني متماسك، قادر على مجاراة نسق الشعوب والمجتمعات الأخرى والمشاركة الفعلية في صياغة البديل المستقبلية).

تقسّم الخشناوي أسئلته وأجوبة د. الجنحاني عليها إلى ثلاثة أقسام : الأول (الحدائنة) والثاني (المولمة) والثالث (الديمقراطية)

في القسم الأول يجيب الجنحاني عن (الحدائنة) قائلاً :

(إنني أؤمن بضرورة أن تسعى النخبة المثقفة العربية إلى تبني قيم الحدائنة الكونية التي خرجت من عباءة عصر الأنوار فهي التي تسمح بغرس قيم الحريات العامة، وقيم العقلانية والمواطنة وفصل الدين عن السياسة وبالتالي التمهيد لتجارب ديمقراطية حقيقية في الفضاء العربي). والمقطع الذي أوردناه مثلاً هو مجتزأ من جواب طويل. وفي جواب له حول المجتمع المدني يقول : (المجتمع المدني والدولة في رأيي ليسا مفهومين متقابلين بل هما مفهومان متلازمان ومتكاملان فلا يمكن أن ينهض المجتمع المدني ويؤدي رسالته في المناعة والتقدم من دون دولة قوية).

جاء الكتاب/الحوار في 108 صفحات من القطع

الصغير - سنة النشر 2007 وقد طبع في الشركة التونسية للنشر وتثنية وفنون الرسم.

«أوان الرحيل»

لعلي القاسمي (العراق)

صدرت للباحث والكاتب العراقي د. علي القاسمي مجموعة قصصية جديدة بعنوان «أوان الرحيل»، وقد عرف القاسمي كمعجمي وله إسهامات عديدة في هذا المجال في تأليفه أو في عمله في منظمات عربية ذات علاقة (الأسيسكو والأليكسو) وهو أيضاً عضو في مجعبي اللغة العربية في القاهرة ودمشق (عن العراق) بلده الذي غادره منذ أكثر من ثلاثة عقود ليقيم في المغرب.

لقد عنى القاسمي بالقصة القصيرة كتابة وترجمة وقد صدرت له قبل مجموعة هذه ثلاث مجموعات هي دوائر الأحزان، رسالة إلى حبيبي، صمت البحر، كما ترجم مجموعة من القصص الأمريكية المعاصرة وصدرت في كتاب تحت عنوان «مرافق على الشاطئ الآخر».

وله عدد من الكتب النقدية مثل: الحب والإبداع والجنون، العراق في القلب. أما مؤلفاته المعجمية فنذكر منها: المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق، معجم الاستشهادات.

تضم مجموعته الجديدة «أوان الرحيل» أربع عشرة قصة قصيرة يتقدمها مدخل تحت عنوان (ما يشبه المقدمة، ما يشبه القصة) ويختتمها نص (ما يشبه الخاتمة، ما يشبه القصة).

ولعلّ الكاتب أراد أن يأتي بجديد في المقدمة والخاتمة.

فالمقدمة تحت عنوان (البحث عن قبر الشاعر البياتي) وسرد فيه كيف بحث عن قبر الشاعر عيد

الوهاب البياتي في دمشق وفي مقبرة الشيخ محي الدين بن عربي. وعندما اهتدى إلى القبر مع شقيقه تذكّر علاقته بالبياتي.

والنص هذا رغم واقعيته التامة إلا أنه نص سردي استرجاعي يستعرض فيه وقائع من صداقته لهذا الشاعر الرائد الكبير.

أما (الخاتمة) فهي الأخرى أقرب إلى نص سردي رغم أنه يروي فيها ما رآه وعاشه بين طلبة صغار في مدينة «آيت أورير» المغربية القريبة من مراكش. وكيف حكى لهم وبلغتهم بعض قصص مجموعته «رسالة إلى حبيبي».

أما قصص المجموعة فقد وجدنا الكاتب ميّالاً لتسميتها بكلمة واحدة مثل: الوصية، الكومة، الحمامة، الغزالة، الظلماء، الخوف، هكذا وقد انفرجت ثلاث قصص فقط عن هذا النمط في التسمية هي: القادم المجهول، ليلة وفاة جدي، وجزيرة الرشاقة.

على القاسمي في مجموعته هذه كما في مجاميعه الثلاث السابقة يعني كل العناية بالحكاية، والحكاية عنده مستمدة من الواقع اليومي الذي يعيشه ويراه، لكن الذاكرة الحية تعيده إلى هناك، إلى قريته البعيدة في الجنوب العراقي، وإلى طفولته، آنذاك يتحدث بحنين وحزن وافتقاد بعد أن ركب جواد الغربة الذي لم يعد به.

ويمكن القول أن لدى القاسمي قدرة سرديّة واضحة على تحويل أي حدث إلى قصة مقننة تصل إلى القارئ ويتفاعل معها بسهولة.

هو كاتب لا يتصنّع بل يؤكد على الصدق والسجّية.

صدرت «أوان الرحيل» في القاهرة - منشورات دار ميريت. وتقع في 130 صفحة من القطع المتوسط - سنة النشر 2006.

«حفيف الكتابة.. فحيح القراءة»

للدكتور الطاهر الهمامي

الخارطة الشعرية العامة بتونس علي مدى العقود العشرة الماضية وهي تباعا :

1 محطة الشعر العصري 2 - المحطة الرومنسية 3 - محطة الشعر الحر 4 - محطة «الطليعة» 5 - المحطة الصوفية بعد ذلك يعمل على توثيق النماذج والسنوات وأماكن النشر وأسماء الشعراء من كل (محطة). وهو لا ينظر إلى الشعر التونسي إلا كجزء من مدونة شعرية عربية كبيرة متفاوتة الأهمية ولكنها تؤثر ببعضها.

وفي القسم الثاني من الكتاب المعنون (عود إلى «الطليعة») يعود الباحث إلى ما سمي تنقيدا في تونس «حركة الطليعة» ويقسم بحثه إلى فصول أولها (القصيدة التجريبية في تونس : أوهام التحديث ؟) ويشير إلى أن (مصطلح التجريب لم يظهر علي الساحة الإبداعية التونسية إلا بدءاً من موفى ستينات القرن العشرين. رفعه عز الدين المدني لأول مرة على واجهة قصّة «الإنسان الصغرى» المنشورة بعدد ديسمبر 1969 من مجلة الفكر قبل أن يستخدمة في عنوان حلقات بيان «الأدب التجريبي» التي ضمتها كتابه الصادر لاحقا تحت هذه التسمية).

ونرى أن الباحث يدلي بوجهات نظر واستنتاجات مهمة في هذا المجال إذ يقول : (اتخذ المنحى التجريبي في القصيدة التونسية تسميات تصدرت النصوص المنشورة وأكثرها تداولاً كانت تسمية «غير العمودي والحر» وأقلها انتشاراً كانت «القصيدة المضادة» وأحيانا وجدنا نصوصاً تجريبية بلا شعار) ويقارن هذا بما يحصل في شرق الأرض العربية ويقول : (وقد استغنى المشرق في تجاربه التجريبية الشعرية عن مثل هذه اللاتينات التي حملتها النصوص التونسية مقابل لافتة واحدة جامعة وغير معلنة إلا في البيانات النظرية هي «قصيدة الشعر»).

ويتواصل مع محاور هذا الفصل وهي : سؤال الوزن عند شعراء الطليعة، قصة القصّة في حركة الطليعة، النقد «الطليعي» ومحنة الانبهار، تبايرح المصطلح في أدب

صدر للشاعر والأكاديمي د. الطاهر الهمامي كتاب جديد بعنوان «حفيف الكتابة.. فحيح القراءة» الجزء الأول من «قضايا ونصوص تونسية» ويقول المؤلف في تقديمه المقتضب له : (هذا كتاب يضم جزءاً من مادة نقدية كانت وليدة العقدين الماضيين وكان الحافز إلى جلّها دعوات تلقيتها إلى ندوات ومؤتمرات ولقاءات داخل القطر وخارجه، وقد ارتأيت توزيع هذه المادة على حلقات ثلاث أنشرها تباعاً وأولها أنخصّ بها النص الأدبي التونسي وبعض لحظات هذا الأدب في المائة الأخيرة ولا سيما اللحظة «الطليعية»).

إذن هذا الكلمات يسميه مؤلفه حلقة أولى ضمن مشروع. وهو مكرّس للأدب التونسي فماذا حوى من موضوعات لاسيما وأن مؤلفه يجمع بين صفتين قد تتناقضان أحيانا وتتكاملان أحيانا أخرى هما الشاعر والأكاديمي.

جاء الكتاب في ثلاثة أقسام الأول (مدخل إلى المشهد - حصاد القرن العشرين من الأدب التونسي - مضي إحاطة). ويقول في مقدمة هذا القسم : (نقدم في ما يلي مختزلاً في ما نعتقد أنّه يمثل حصيلة القرن العشرين من الأدب التونسي وقد ساعدتنا على ذلك ممارستنا لهذا الأدب سواء عن طريق الدرس والتدريس الجامعيين أو غير تعاطي بعض أجناسه والاسهام في رسم صورته منذ زهاء أربعة عقود). كما يقول : (ولم نجد بداً أخيراً من ارجاع مدونة الأدب التونسي إلى رباعي «الشعر» و«القص» و«النقد» و«التاريخ». ومن تنفيل الشعر باعتباره ظل رغم ضغط النص الروائي في الربع الأخير من القرن رأس الحصيلة كنّا وحقل تجارب).

بعد هذا التقسيم يتحدث عن كل منها بانفراد ففي الشعر يلخص رحلته (من الرومانسية إلى التجريب) كما يرى (أن القرن الغارب شهد خمس محطات متفاوتة الأهمية والأثر لا محالة لكنها أسهمت جميعاً في رسم

«الطليعة» والمشهد الشعري التونسي ومسعى التزييف.
وكُلّها محاور هامة تعتمد الحوار والحجة.

أما الفصل الأخير من الكتاب فجاء تحت عنوان
(إطالة على نصوص) وعدد النصوص التي أُطلِّ
عليها أربعة نصوص هي : جدل الفنّ والواقع «أغاني
الحياة» مثلاً، الجد المازح في حالية منور صمادح،
شاعر اللّحمة الحيّة ضد الـ Congelé قراءة في نص
«حب»، وسعيد أبو بكر في الزهرات : قصائد قصيرة
وقضايا كبيرة.

من المؤكد جداً أن هذا الكتاب فيه جهد كبير من
مؤلفه أوصله إلى مجموعة آراء واستنتاجات تعكس
حيوية المشهد الأدبي التونسي، والباحث لا يجزم
بصواب آرائه بل يقدّمها للنّقاد، كما أنه امتلك شجاعة
إعلانها.

يقع الكتاب في 174 صفحة من القطع المتوسط -
طبع في مطبعة فن الطباعة - تونس - ديسمبر 2006.

«خرافة بربريّة» و «إشارات ناورية»

كتابان لكوثر خليل

أصدرت الأدبية التونسية كوثر خليل أخيراً كتابين
أحدهما مجموعة قصصيّة بعنوان «خرافة بربريّة»
والثاني مجموعة شعريّة بعنوان «إشارات ناورية».
وكما يبدو أن المؤلفة أرادت أن تقدم نفسها شاعرة
وقاضية في وقت واحد بحثاً عن الأصدا لتجربتها في
هذين الجنسين الأدبيين اللذين لم تبرز فيهما ممّا من قبل
مؤلفة تونسية عدا فوزيّة العلوي الجديدة بأن يقال عنها
(شاعرة قاضية) أو (قاضية شاعرة). لكن المؤلفة كوثر
خليل عرفناها أيضاً بقرائاتها النقدية لبعض الأعمال
الأدبية وهي طالبة دراسات عليا كذلك.

عنونا كتابها لافتان فالخرافات (بربريّة) والإشارات
(ناورية) فإلى أين ذهبت مع هاتين الصفتين ؟

في تقديمها لمجموعتها القصصيّة لم تغادرها شخصيّة

الباحثة فتقول لنا منذ السطر الأول : (لا بدّ أن بصدر
كل مبدع عن أرضية نظرية صلبة تجعله يحمل بعض
الالتزام تجاه أدبه فيدافع عن قضايا فكريّة وفنية معينة
دون أن يسقط في ما عبّر عنه سارتر من أن «الالتزام في
الأدب الملتزم يجب أن لا يسئنا الأدب» .).

هل تبدو هذه المقدمة النظرية زائدة بشكل أو آخر؟
قد يبدو هذا للبعض. ولكن الكاتبة أرادت أن وبالتالي
يمكن قراءة القصص بعيداً عن التنظير الذي سبقها.

تضم المجموعة 21 قصة كانت الكاتبة قد نشرت
البعض منها في الصحف والمجلات التونسية.

قصص كوثر خليل تتضح بالصدق والصفاء كما أنها
تحمل أسئلة الحيرة، حيرة المرأة أو الإنسان بشكل
عام. أمام ما هو فيه وأمام ما هو قادم.

كما أنّ لغتها جميلة متقنة والحوارات دقيقة.

لنقرأ مثلاً هذا المقطع من حوار في قصة (الصورة):
(أعرف أنك تكرهين المواجهة وتتصورين أنني أريد أن
أفكّك لتجرح الفصول واستعادة الزمن الهارب منا،
أعرف أنك تحافين وطأة الزمن وتظنين أنني ساكره آثاره
على وجهك).

تقع المجموعة في 102 صفحة من القطع المتوسط
- نشر خاص - مطبعة الزرلي - الكاف 2006.

أما ديوانها «إشارات ناورية». فلم تكتب له أي تقديم
وتركت القصائد تقدم نفسها.

وقصائدها فيها حنان فائض. حنان امرأة لا يسع الكون
دقات قلبها. امرأة عربية بكل ما حملت من إرث ورغبة
أصيلة في عدم الإذعان، هذا نص قصيدة (وحشة) :

(أحملك وشماً قديماً على صدري العربي

يا رجلاً من رحم الأشياء خلق وجدي

يكبر الحريق في شجني .. يصير فقايع ..

سحابة .. بركة ماء

يشوقني فيك النزول

إلى آخر الهوة

إلى غريق الحنان

إلى قمة الارتعاشة).

وفي الديوان كتابات يمكن أن تصنفها كنصوص مثل (حوار) و(شهقة) و(خريف) و(الرقص على الجمر) ونماذج أخرى، أقول هذا لأن السرد غلب على الإيجاز الشعري رغم بقاء نبض الشعر وتألق وجدان الشاعرة.

وبالتالي ماضيه الديوان من (نصوص شعرية كما جئت ما حواه بنفسها على غلاف الكتاب الأول هو تجربة لا بد أن تحظى بعناية أكبر وقراءات متبصرة أوسع.

يقع الديوان في 162 صفحة ولنا ملاحظة على حروف طباعته التي تصلح للنشر أكثر منه للمعمر.

طبع في مطبعة الزرني - الكاف. سنة الطبع 2006 وكنا نتمنى أن تضع المؤلفة مسافة زمنية بين كتابيها ليأخذ كل منهما مداه قبل نشر الثاني.

